

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDE DE CAS SUR LA PRODUCTION DE MUSIQUE DE FILM AU QUÉBEC  
TECHNOLOGIES DE L'INFORMATION ET PRODUCTION DE BIENS CULTURELS

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
JULIA LAUZON

SEPTEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord M. Pierre DesRochers, mon directeur, dont la confiance et le dynamisme ont nourri ma motivation à l'égard de ce projet.

Je voudrais également exprimer ma gratitude à M. Mazel Bidaoui, enseignant à la maîtrise en communication de l'Université du Québec à Montréal, pour ses précieux conseils, son appui et ses encouragements tout au long de mon parcours.

Je tiens aussi à remercier les personnes qui m'ont entourée tout au long du processus, particulièrement ma tante, Louise-Marie Lauzon, pour son soutien, son aide et sa générosité. Je remercie également ma famille pour sa compréhension et son écoute. Leur présence fut essentielle et a contribué, à des degrés divers, à l'aboutissement de ce travail.

Finalement, je remercie tout spécialement chacun des participants au projet de m'avoir gracieusement accordé de leur temps et d'avoir bien voulu répondre à mes questions. Je remercie particulièrement MM. Benoit Groulx et Pierre-Daniel Rheault pour leur précieuse collaboration. Je tiens à souligner que cette recherche ne fut possible que grâce à l'ouverture et à la générosité de tous les collaborateurs.

## AVANT-PROPOS

L'idée de ce projet de mémoire est liée à ma double formation en cinéma et en musique classique. Détentrice d'un baccalauréat en communication (profil cinéma) et de diplômes en musique obtenus à Montréal et à Rome, j'ai voulu étudier une problématique mettant à contribution tant mes connaissances cinématographiques que musicales, dans une perspective communicationnelle. La passion conjugée que j'entretiens pour le cinéma et la musique constitue donc le moteur de ma recherche qui revêt un grand intérêt à mes yeux puisqu'elle me semble novatrice dans son propos et dans son point de vue analytique.

En effet, alors que la musique au cinéma a souvent été étudiée dans la perspective du rapport entre la trame musicale et l'image d'une part, et d'incidence des mélodies, des sonorités et des rythmes d'un film d'autre part, j'ai voulu pour ma part me pencher sur le contexte entourant la composition de musique de film au Québec. Je me suis employée à donner la parole à des compositeurs, producteurs et réalisateurs de films afin de mettre en lumière l'impact de facteurs technologiques, financiers et sociaux sur la création de musiques de film.

L'ensemble des connaissances théoriques et pratiques que j'ai acquises dans les secteurs du cinéma et de la musique ont donc été mises au service de ma recherche. Les expériences que j'ai vécues dans l'univers cinématographique professionnel et les connaissances que j'ai acquises dans le cadre des cours en communication me permettent de saisir les défis que doivent relever les producteurs et réalisateurs de films. Par ailleurs, ma longue formation de violoniste classique me place dans une position privilégiée pour comprendre les enjeux auxquels font face les

compositeurs de musique de film ainsi que l'importance de la musique dans une production cinématographique.

Je possède donc dans une bonne mesure les outils théoriques et pratiques me permettant de communiquer avec les deux groupes en cause afin de refléter et d'analyser leur cadre professionnel respectif et les contraintes connexes.

Je souhaiterais que le présent mémoire contribue dans une certaine mesure à redonner à la musique de film au Québec ses lettres de noblesse. J'aimerais également sensibiliser les chefs de file québécois de l'industrie cinématographique au contexte parfois limitatif de la composition de musique de film.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE 1	
PROBLÉMATIQUE ET CADRE THÉORIQUE	4
1. 1 Orientation de l'analyse	4
1. 2 Problématique	5
1. 3 Principaux axes d'analyse	6
1. 3. 1 Facteurs technologiques	7
1. 3. 2 Facteurs financiers	8
1. 3. 3 Facteurs sociaux	9
1. 4 Cadre théorique	11
1. 4. 1 Déterminisme technologique	13
1. 4. 2 Déterminisme économique	18
1. 4. 3 Déterminisme social	21
 CHAPITRE II	
MÉTHODOLOGIE	27
2. 1 Description méthodologique de la recherche	28
2. 1. 1 Échantillon	29
2. 1. 2 Observation	30
2. 1. 3 Entrevues semi-dirigées	31
2. 2 Traitement des données récoltées	35

CHAPITRE III	
DESCRIPTION DU TERRAIN	39
3. 1 Observation	40
3. 1. 1 Observation du travail de composition et d'enregistrement	40
3. 2 Entrevues	43
3. 2. 1 Présentation de l'échantillon	43
3. 2. 1. 1 Compositeurs	43
3. 2. 1. 2 Producteurs	46
3. 2. 1. 3 Réalisateurs	47
3. 2. 2 Choix de l'échantillon	48
3. 2. 2. 1 Compositeurs	49
3. 2. 2. 2 Producteurs	50
3. 2. 2. 3 Réalisateurs	50
3. 2. 3 Canevas d'entrevue	51
3. 3 Collecte d'informations supplémentaires	54
CHAPITRE IV	
PRÉSENTATION ET ANALYSE DES DONNÉES	56
4. 1 Observation	56
4. 1. 1 Benoit Groulx	56
4. 1. 2 FM LeSieur	59
4. 1. 3 Bilan	62
4. 2 Entrevues	64
4. 2. 1 Incidences des facteurs technologiques	64
4. 2. 2 Incidences des facteurs financiers	82
4. 2. 3 Incidences des facteurs sociaux	92
CONCLUSION	99

ANNEXE A	104
Questionnaires soumis aux trois groupes de répondants	
ANNEXE B	108
Revenus de la SOCAN en 2006	
ANNEXE C	110
Sommaire des tarifs de la SOCAN	
RÉFÉRENCES	122



## RÉSUMÉ

La présente recherche, descriptive et exploratoire, vise à mettre en lumière la situation actuelle de la composition de musique de film au Québec. Notre but premier est de cerner les facteurs d'ordre technique, financier et social qui orientent la création musicale et jouent un rôle déterminant dans la composition d'œuvres musicales pour le cinéma.

Nos objectifs de recherche, au nombre de trois, visent à identifier les agents et outils qui conditionnent la composition musicale, à exposer les divers types de conditionnement et à en décrire et analyser les conséquences connexes. Pour y arriver, nous avons opté pour une stratégie de recherche qualitative basée sur la collecte de données sur le terrain.

Sur le front technologique, les résultats obtenus auprès de notre échantillon montrent que les outils technologiques de composition ont notamment pour effet de « populariser » la composition musicale pour grand écran. Il ressort également qu'une utilisation inadéquate des outils de composition et d'enregistrement technologiques conduit parfois à une certaine dépréciation de la qualité des œuvres musicales pour le cinéma. Sur le plan financier, les résultats de notre recherche montrent que des facteurs tels que le budget de composition et le souci de rentabilité influent sur la facture de la trame musicale. La qualité des œuvres musicales peut donc être défavorablement affectée par de ce type de facteurs. Sur le plan des facteurs sociaux, notre investigation nous a permis de constater que les chefs de file de l'industrie cinématographique orientent, dans une large mesure, pour des raisons socio-commerciales, la création et la production de la trame musicale.

Nous en sommes venue à la conclusion que s'il faut certes composer avec l'évolution technologique et les impératifs d'ordre financier et social, il ne faut toutefois pas négliger les aspects qualitatif et original des productions musicales. Il s'agit-là d'un juste équilibre à atteindre.

**MOTS-CLÉS :** musique de film, composition de musique de film, facteurs technologiques, facteurs financiers, facteurs sociaux, Québec.

## INTRODUCTION

La musique joue un rôle essentiel dans la perception d'un film, stimulant l'imaginaire des spectateurs. Elle en assouplit la structure narrative et repousse les barrières rationnelles de l'auditoire en le rendant moins critique et plus réceptif.

La musique impose un rythme au film et permet de dilater, de contracter ou de figer à volonté l'espace et le temps. Ainsi, une minute de silence peut devenir insupportable en contexte, alors qu'accompagnée d'une musique légère, elle ne paraît pas avoir la même durée (Vanoie, Frey et Goliot-Lété, 2002 : 124). Le rythme établi par la trame musicale est plurisensoriel puisqu'il est reflété tant aux niveaux visuel que narratif.

La musique est porteuse d'émotions, pouvant à la fois servir à instaurer une atmosphère particulière et à communiquer les émotions ressenties par les personnages à l'écran.

Elle est également porteuse d'informations et de couleurs, bien au-delà de l'image ainsi que des dialogues et du son ambiant. Plutôt que de simplement appuyer et refléter l'image, la musique devrait avoir pour rôle d'aider le spectateur à comprendre le propos, y compris le non-dit et l'implicite. Il arrive même qu'elle prime parfois sur l'image et qu'elle livre des informations que celle-ci n'a pas encore communiquées au spectateur.

La trame musicale a le pouvoir de plonger l'auditoire dans un environnement culturel, physique, social et historique particulier. En ayant recours à des formules

stéréotypées et à des clichés comparables à ceux existant dans le domaine des costumes, des décors, de la mise en scène et des dialogues, la trame musicale permet de caractériser le milieu où se déroule l'action et la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes. Elle donne donc une couleur, une atmosphère particulière au film.

Nous nous emploierons, dans le cadre de la présente recherche descriptive et exploratoire, à mettre en lumière la situation actuelle de la composition de musique de film au Québec. Précisons ici que les rouages de la composition musicale pour le cinéma sont peu connus, par les chefs de file de l'industrie cinématographique (producteurs et réalisateurs) et le public en général, et qu'ils n'ont pratiquement pas été étudiés à ce jour. Nous nous proposons donc dans la présente recherche d'en faire état et de les analyser afin de combler les lacunes existant dans ce domaine.

Pour ce faire, nous nous sommes fixée trois objectifs : identifier les agents et outils qui conditionnent la composition musicale ; exposer les divers types de conditionnement ; en décrire et en analyser les conséquences connexes.

La méthode retenue pour l'atteinte de ces objectifs est fondée sur une stratégie de recherche qualitative basée sur la collecte de données sur le terrain. Nous avons eu recours, d'une part, à l'observation de compositeurs dans le cadre de séances de composition et d'enregistrement de trames musicales et avons procédé, d'autre part, à des entretiens individuels semi-dirigés avec des compositeurs, des producteurs et des réalisateurs afin de les questionner sur les pratiques entourant la composition de musique de film.

Le premier chapitre est consacré à la problématique. Y sont présentés les questions clés inhérentes à la recherche et les objectifs poursuivis. Les principaux

axes d'analyse y sont également exposés ainsi que le sens et le cadre d'utilisation des éléments mentionnés dans la question centrale. Le chapitre présente également le cadre théorique sur lequel repose la recherche.

Le deuxième chapitre porte sur la méthodologie. Nous y définissons l'ensemble des méthodes et des démarches utilisées pour la conduite du projet ainsi que les principaux choix méthodologiques relatifs à la cueillette des données.

Le troisième chapitre pour sa part décrit en détail les paramètres, les situations, et les protagonistes étudiés dans la recherche.

Dans le quatrième et dernier chapitre, nous présentons les informations recueillies dans le cadre de notre observation et de nos entrevues. Nous en faisons ensuite la synthèse pour dégager ultimement les constations et les conclusions connexes en fonction de notre hypothèse de travail.

## CHAPITRE I

### PROBLÉMATIQUE ET CADRE THÉORIQUE

#### 1.1 Orientation de l'analyse

Le présent chapitre est le fruit de lectures variées (données en référence), d'observations et de réflexions diverses qui conduisent à la mise en place des bases de l'analyse. La littérature existante propose des pistes de réflexion intéressantes et des appuis théoriques à partir desquels sera élaborée la présente étude. Par ailleurs, les données collectées dans le cadre de l'enseignement reçu, les contacts établis avec les milieux cinématographique et musical professionnels ainsi que les observations recueillies permettent de pousser plus avant la réflexion et constituent le moteur de la recherche.

Les prochaines pages feront donc état de la situation actuelle de la composition de musique de film au Québec. Dans un premier temps, la problématique de la recherche sera exposée, renvoyant par la suite à la question centrale et aux sous-questions. Dans un deuxième temps, les principaux axes d'analyse seront présentés, mettant en lumière les éléments d'investigation. Finalement, le cadre théorique sera établi, présentant les ouvrages des auteurs pris en référence relativement aux réflexions sur lesquelles ils se sont penchés et aux concepts qu'ils ont développés.

## 1.2 Problématique

Le cinéma est un art où la musique, qu'elle soit conçue expressément pour le film ou tirée d'une source préexistante, prend sa couleur, jouant un rôle capital dans un tout. Mais la musique déborde le film, elle lui préexiste, le porte et lui survit.

La musique naît de la combinaison et de l'harmonisation de mélodies, de sons et de rythmes. Dans l'expression cinématographique, elle est composée de thèmes associés à une idée, un lieu, une situation, un personnage, en liaison avec l'image, et elle se décline selon divers genres et styles, orchestrations et instrumentations. Elle a de multiples fonctions : traduire des émotions, ponctuer et baliser la narration, servir la continuité et l'unité, rythmer les séquences, fixer les scènes et en faciliter le transit.

Le compositeur de musique pour le cinéma est l'un des auteurs du film au même titre que le scénariste et le réalisateur, puisqu'il est créateur de sens. Le travail des compositeurs est d'ailleurs au centre du présent projet de recherche dans le cadre duquel seront examinés, d'une part, l'état de la composition de musique de film contemporaine au Québec et, d'autre part, l'influence de certains facteurs sur la création.

Quelle est donc la situation actuelle de la composition de musique de film au Québec? Il ressort tout d'abord d'observations et de commentaires préliminaires recueillis que nombre de facteurs hétérogènes d'ordre technique, financier et social orientent la création musicale et jouent un rôle déterminant dans la composition d'œuvres pour le cinéma. Quiconque souhaite se livrer à une étude globale de la composition de musique de film devra nécessairement se pencher sur chacun de ces facteurs. Le projet vise donc notamment à identifier les différents facteurs qui conditionnent actuellement le travail du compositeur.

Cette question soulève certaines interrogations plus spécifiques. Quels facteurs technologiques, financiers et sociaux influent sur la création des œuvres musicales pour le cinéma au Québec? En quoi influencent-ils la création? Comment cerner la situation de la composition? Ces interrogations constituent les fondements mêmes du projet, et les recherches qu'elles impliquent motivent à la fois le choix du sujet et les démarches connexes.

Ce questionnement aiguille certaines réflexions et conduit à la formulation de la question centrale de la recherche : Quels sont les impacts des facteurs technologiques, financiers et sociaux sur la composition actuelle de musique de film au Québec? Sur la base des observations faites et des témoignages recueillis, nous formulons l'hypothèse que les compositions musicales pour grand écran au Québec subissent le poids de divers facteurs qui les conditionnent.

À une époque où l'on valorise la création et l'expression personnelles, il est déplorable que le compositeur de trames musicales cinématographiques soit confronté à divers déterminants technologiques, financiers et sociaux qui le limitent. Dans le cadre du présent projet de recherche, nous identifierons, dans un premier temps, les agents et outils qui conditionnent la composition musicale et nous exposerons, dans un deuxième temps, ces divers types de conditionnement. Nous en décrirons et analyserons finalement les conséquences connexes.

### **1.3 Principaux axes d'analyse**

Pour bien cerner et comprendre le sujet, il est essentiel de préciser le sens et le cadre d'utilisation des principaux éléments que l'on retrouve dans la question centrale. Il importe donc de définir, d'une part, les facteurs technologiques, financiers et sociaux qui influent sur le processus de création musicale et sur les choix

artistiques du compositeur et, d'autre part, de mettre en contexte, dans le présent travail, les notions de « composition actuelle » et de « musique de film ».

### 1. 3. 1 Facteurs technologiques

Penchons-nous d'abord sur les différents facteurs qui exercent une action sur la création des compositeurs. On relève initialement la présence de facteurs technologiques, c'est-à-dire l'existence d'outils d'enregistrement et d'encodage (Dolby 5.1 ou *Digital Theatre Sound* - DTS) qui ont une incidence directe sur les choix artistiques des compositeurs. En effet, dans le cadre du processus de création, les compositeurs doivent tenir compte par exemple de la hauteur des sons et de l'instrumentation lorsqu'ils écrivent pour une production cinématographique, afin d'éviter que la musique n'empiète sur les dialogues et les autres espaces sonores (bruitage, ambiances, *voix off*, etc.) du film.

Plus précisément, il existe cinq espaces sonores au cinéma : les dialogues, le bruitage, les ambiances, les *voix off* et finalement, la musique. Ces espaces sont répartis entre les six canaux (centre, gauche, droite, ambiance gauche, ambiance droite et renforts de basses) du Dolby 5.1 ou DTS. Comme les dialogues sont projetés en mono à partir du canal central, il est donc nécessaire de dégager cette source sonore. La musique est donc reléguée à l'extrême droite et à l'extrême gauche des canaux droit et gauche. Ces positions peuvent avoir des répercussions sur la réception de la musique par le spectateur dans la salle. Par exemple, si la trame musicale est interprétée au piano, les mains droite et gauche seront séparées dans les canaux droit et gauche. Cela influe donc sur le choix de l'instrumentation pour la trame sonore.

En ce qui concerne la hauteur des sons, le compositeur concentre les notes dans l'aigu et dans le grave pour dégager le centre du canal réservé à la voix, toujours



dans le but de préserver la clarté des dialogues. La hauteur, ou fréquence, est mesurée en *hertz* (Hz) qui est une unité de vibrations par seconde. Quand un diapason émet la note *la* à 440 Hz, ses branches vibrent 440 fois par seconde. Comme la hauteur moyenne de la voix parlée chez les hommes se situe entre 125 et 150 Hz et entre 220 et 300Hz chez les femmes, le compositeur s'emploiera à privilégier un instrument à tessiture aiguë ou grave (l'ensemble des notes qu'un musicien, chanteur ou instrumentiste est capable d'émettre, depuis le grave, jusqu'à l'aigu) ou à composer une ligne mélodique qui se situera dans le registre élevé ou grave de l'instrument. La technique a donc une incidence directe sur le travail du compositeur.

### 1. 3. 2. Facteurs financiers

Outre la présence non négligeable de facteurs technologiques, on note aussi l'existence de facteurs financiers, par exemple la limitation du budget alloué à la musique de film qui restreint l'éventail des possibilités créatrices des compositeurs en imposant des contraintes au niveau du temps d'enregistrement disponible et du choix de l'instrumentation et de l'orchestration d'une œuvre. Selon le montant octroyé à la composition et à l'enregistrement de la trame musicale, le compositeur pourra, dans certains cas, travailler avec un orchestre dont les membres seront rémunérés selon les normes de la *Guilde des musiciens du Québec*<sup>1</sup>, ou devra, dans d'autres cas, se limiter à l'utilisation plus économique de synthétiseurs. Le temps consacré à l'enregistrement des différentes voix au synthétiseur est, bien sûr, considérable par rapport au temps d'enregistrement en studio avec la présence de musiciens : alors que l'enregistrement d'une prestation orchestrale se fait généralement en bloc, à moins que l'on ne veuille isoler certains instruments, l'inscription successive des diverses voix par le synthétiseur est beaucoup plus longue et ardue. Il faut dire que les compositeurs

---

<sup>1</sup> Depuis plus de cent ans, la *Guilde des musiciens et musiciennes du Québec* défend les intérêts de ses membres, lesquels œuvrent dans tous les secteurs de l'industrie musicale québécoise.

possèdent le plus souvent leur studio personnel et leur matériel d'enregistrement (synthétiseur, échantillonneur<sup>2</sup>, séquenceur<sup>3</sup>, système MIDI<sup>4</sup> – *Musical Instrument Digital Interface*), ce qui leur permet de consacrer beaucoup de temps à l'enregistrement sans que ce ne soit trop dispendieux.

Au contraire, si le compositeur désire enregistrer avec orchestre, le temps passé en studio est souvent très limité puisqu'il faut payer l'utilisation du studio, les techniciens à l'enregistrement et les musiciens ; la facture grimpe alors rapidement. En pareils cas, il n'est pas rare qu'il faille limiter le nombre de prises et parfois même, qu'il soit nécessaire d'abandonner certaines idées (comme l'enregistrement distinct de divers instruments) par rapport à ce qui avait été prévu. Il s'agit donc de contraintes essentiellement financières qui déterminent les choix artistiques.

### 1. 3. 3 Facteurs sociaux

Du côté des facteurs sociaux, les dictats des producteurs et des réalisateurs de films et l'engouement populaire pour les styles à la mode sont au nombre des éléments qui pèsent lourdement sur les créations musicales destinées au cinéma. Les décideurs de l'industrie cinématographique ainsi que le public font donc partie des

---

<sup>2</sup> L'échantillonneur (ou *sampler* en anglais) s'appuie sur la technologie numérique pour permettre un traitement informatisé des données musicales. Il s'agit d'un synthétiseur numérique capable de capter n'importe quel événement sonore (un bruit, un instrument isolé, un orchestre), d'en analyser et d'en mémoriser très finement les caractéristiques et de le restituer, soit à l'identique, soit après lui avoir fait subir un certain nombre de traitements (adjonctions d'effets, mélange avec d'autres sons). Contrairement aux autres synthétiseurs, l'échantillonneur ne crée pas de toutes pièces des sons, mais mémorise des « copies conformes » de sons préexistants afin de les utiliser comme matière première.

<sup>3</sup> Logiciel qui permet à un ordinateur d'avoir les fonctionnalités d'un magnétophone numérique.

<sup>4</sup> Système audionumérique qui permet de standardiser la communication entre les différents types de logiciels musicaux, synthétiseurs et autres équipements électroniques (ordinateurs compris) donnant ainsi aux musiciens la possibilité de programmer des arrangements musicaux complets (basse, batterie, guitare, piano, percussions, etc.).

facteurs qui influent sur les choix artistiques des compositeurs lorsque ceux-ci écrivent une trame musicale cinématographique.

Il est également essentiel de considérer l'influence et l'intervention très importantes des réalisateurs dans le processus créatif des compositeurs. Les réalisateurs suggèrent des pistes de travail et donnent des indications pour la composition de la trame musicale. Pour communiquer leur vision au musicien, ils utilisent de la musique existante comme modèle auquel celui-ci doit se référer, de manière plus ou moins fidèle, pour créer la trame qui accompagnera les images du film. Le point de vue du réalisateur est, dans certains cas, très précis et cette commande limite bien sûr la créativité du compositeur. Il en résulte donc souvent un manque d'originalité, puisque le travail du compositeur consiste en la réalisation d'un pastiche.

Malheureusement, cette pratique n'est pas la seule à restreindre la liberté du compositeur. L'usage ponctuel du *temp track*<sup>5</sup> (musique temporairement associée aux images lors du montage du film) aux fins du montage exerce une grande influence sur la vision du réalisateur, étant donné que le cerveau humain s'habitue très rapidement à associer une trame musicale à des images. Cette habitude fait en sorte qu'il lui est par la suite très difficile de se dégager des associations ainsi créées. Ce phénomène est connu sous le nom de « synchrèse », terme que Michel Chion a créé, dans un essai intitulé *L'Audio-vision*. La synchrèse survient lorsque l'image aperçue et le son entendu sont intimement reliés. Le réalisateur cherche donc à retrouver l'atmosphère induite par la musique utilisée lors du montage, trame musicale temporaire choisie par le monteur et le réalisateur pour imprimer un rythme à l'enchaînement des images. Le compositeur, qui aurait peut-être conçu une proposition musicale complètement différente, doit se plier à la volonté du réalisateur. Il est dommage que

---

<sup>5</sup> Le terme anglais *temp track* est l'abréviation de *temporary track*.

le compositeur, spécialiste de la musique, ne puisse bien souvent avoir carte blanche pour la création musicale, d'autant plus que par sa contribution, il participe de plain-pied à la gestation du film.

Précisons finalement que l'étude sera axée sur la composition actuelle de musique pour le cinéma. Le champ de la recherche se limitera donc aux pratiques qui ont cours actuellement, et le calendrier portera sur une période de trois ans, soit les années 2005 à 2008. Par ailleurs, le terrain étudié sera le Québec.

Enfin, les musiques de film étudiées seront des compositions originales écrites spécifiquement pour les longs métrages de fiction.

#### **1.4 Cadre théorique**

La prémisse décrite ci-dessus comporte indéniablement une dimension déterministe. Selon la définition littérale du Petit Robert, le déterminisme s'entend de « [l']ordre des faits suivant lequel les conditions d'existence d'un phénomène sont déterminées, fixées absolument de telle façon que, ces conditions étant posées, le phénomène ne peut pas ne pas se produire ». Cela reviendrait donc à dire que les facteurs technologiques, financiers et sociaux présentés précédemment commandent une logique fonctionnelle autonome et restreignent dans une certaine mesure le libre arbitre des participants.

Avant d'étudier plus à fond la notion de déterminisme (déterminisme technologique en premier lieu), mentionnons tout d'abord les courants de pensée différents existant entre la technique et l'agent humain. Précisons qu'il existe trois corrélations distinctes entre les facteurs technologiques et humains : le constructivisme social, la neutralité technique et le déterminisme technologique. Nous

appuyant sur les écrits de Andrew Feenberg dans *(Re)penser la technique*, exposons ces trois corrélations.

L'auteur décrit le constructivisme social comme suit :

[...] les toutes premières formes d'une nouvelle technologie permettent d'envisager un grand nombre d'actualisations possibles. Certaines sont effectivement mises en œuvre, d'autres sont laissées de côté. Selon le principe de symétrie, il y a toujours d'autres alternatives techniques viables qui auraient pu être développées à la place de celles qui ont été choisies. La différence ne réside pas tant dans la variété des circonstances locales qui ont conduit à distinguer des artefacts par ailleurs comparables. Comme d'autres institutions, les artefacts qui réussissent sont ceux qui trouvent des appuis dans l'environnement social. (2004 : 33)

Le facteur humain est donc actif et influe sur le processus de conception puisque les innovations techniques sont induites socialement. En d'autres termes, l'adoption d'une technique ne dépend pas strictement de ses qualités intrinsèques mais résulte plutôt des intérêts de divers intervenants sociaux qui en influencent la conception même.

Par ailleurs, il y a neutralité de la technique lorsqu'aucun agent n'impose ou ne favorise d'une quelconque façon l'application de cette dernière. La technologie est donc strictement façonnée par la manière dont chaque individu l'utilise.

Enfin, le déterminisme technologique, toujours selon Feenberg, « ressemblerait à la science et aux mathématiques par son indépendance intrinsèque vis-à-vis du monde social » (2004 : 48). L'auteur affirme que « les institutions sociales doivent s'adapter aux "impératifs" de la base technique. [...] Adopter une technique contraint nécessairement à adopter également certaines pratiques liées à son utilisation. » (2004 : 48)

#### 1. 4. 1 Déterminisme technologique

Dans la présente étude, la problématique retenue est liée au déterminisme technologique. Normalement, la technologie devrait servir le compositeur mais le déterminisme technologique, doté de sa propre logique, assujettit et transforme l'art et donc la composition même.

Revenons un peu en arrière, à l'origine de la musique pour le cinéma. La musique a toujours été jumelée aux images dès les débuts du cinéma que l'on a erronément appelé « cinéma muet » en dépit du fait que les films dits muets étaient presque toujours assortis de musique : musique en direct d'abord, puis, musique enregistrée sur phonographe par la suite (chronomégaphone, appollogramophone, filmophone, replicaphone, le vivaphone et warwick cinephone).

Initialement, la musique servait entre autres à camoufler le bruit généré par l'équipement de projection des premiers films muets, mais elle s'est mise rapidement au service des œuvres afin d'en renforcer le rythme et le propos.

Le film sonore s'est imposé dans le paysage cinématographique dès le milieu des années 1930, quelques années seulement après la projection du premier film parlant, *The Jazz Singer* d'Alan Crosland, le six octobre 1927. Déjà, la technologie était partie intégrante de la musique au cinéma avec l'amplification électronique du son par des haut-parleurs en salle. À l'époque, le son était sur un disque séparé de l'image provoquant ainsi des difficultés de synchronisme. La société de production américaine Fox, avec la sortie de *The Seventh Heaven* (1927), propose une solution à

ce problème en enregistrant une piste sonore sous forme optique<sup>6</sup> directement sur la pellicule, à côté de l'image. Malgré l'importante évolution du son au cinéma, notamment l'augmentation du nombre de pistes sonores et le passage du son analogique au son numérique, la technologie optique demeure celle utilisée encore aujourd'hui par les systèmes Dolby et DTS. Toutefois, de la simple amplification du son aux systèmes raffinés d'enregistrement, d'encodage et de projection, le son au cinéma est devenu une industrie à part entière avec ses pratiques et ses normes déterminées par la technologie qui empiète de plus en plus sur la partie créative. La composition et la projection de trames musicales filmiques ne font pas exception et sont également liées à la technologie et à ses constantes innovations (son mono, stéréo, LCRS, Dolby, DTS). Force est de constater toutefois qu'elles n'ont pas toujours été que bénéfiques puisqu'elles ont affecté, au fil du temps, non seulement la qualité des œuvres musicales pour le cinéma, mais la composition même des musiques de film.

En effet, les méthodes et outils de la composition musicale filmique ont nettement évolué. La composition à partir d'instruments acoustiques et selon les règles classiques de l'art fait place de plus en plus à l'utilisation d'instruments synthétiques (synthétiseurs, échantillonneurs, séquenceurs, etc.) qui contribuent dans une certaine mesure à la dévaluation de la compétence des compositeurs et affectent directement la qualité des œuvres. Comme l'accès à ces instruments et leur utilisation sont simples, à peu près n'importe qui peut, de nos jours, s'improviser compositeur, du moins à certaines étapes du processus. Frank Popper écrit à ce sujet

---

<sup>6</sup> La bande, ou piste sonore optique, se présente comme une succession d'élongations dont l'opacité varie en fonction des sons enregistrés. Elle longe tout le film et constitue le canal du son. Lors de la projection, une petite lampe appelée « excitatrice », éclaire uniformément la piste optique. De l'autre côté du film, une cellule photoélectrique transforme les variations lumineuses reçues sous forme de courant électrique. Ce signal est ensuite amplifié puis envoyé vers le haut-parleur, qui diffuse alors les sons synchronisés sur les images.

que puisque l'art informatique est facile à apprendre, « tout le monde peut devenir artiste » (1985 : 257). On se retrouve donc avec des « créateurs » qui manipulent les instruments synthétiques sans posséder les connaissances musicales (l'art et la science du contrepoint, de l'harmonie, de l'orchestration notamment) et les compétences techniques requises pour composer. En effet, grâce à la technologie MIDI, il est possible pour l'« improvisateur » de composer pour un orchestre entier sans même connaître les différents registres des instruments. Il lui suffit de jouer les différentes voix sur le clavier et d'appuyer ensuite sur les touches de modification du timbre (qualité spécifique des sons produits par un instrument - sonorité) des mélodies. Il est ainsi possible d'obtenir une combinaison d'instruments (violons, cors et hautbois par exemple). Mais les sons de cette combinaison ne peuvent être directement transcrits en partitions. Il faut d'abord transposer les différentes voix dans la bonne clé, respecter les registres et les contraintes techniques de chacun des instruments et finalement, veiller à ce que les parties tiennent compte de la musicalité même de l'instrument, de la respiration du cor au *legato* du violon. Ce sont les règles de l'art qu'aucun outil technique ne peut assurer, si bien que l'improvisateur qui intervient aux étapes mécaniques du processus et qui ne possède pas les compétences musicales pour aller de l'avant doit alors faire appel à un musicien qualifié doté de l'expertise nécessaire pour la poursuite des choses.

Les « nouvelles » pratiques sont étroitement associées aux technologies émergentes qui, au fil du temps, ont acquis une suprématie dans les divers domaines du cinéma notamment. Les pratiques susmentionnées sont d'ailleurs en partie à l'origine du phénomène de la composition fantôme (*ghost composing* en langue anglaise). Ce phénomène a pris naissance à Hollywood, lors de l'âge d'or des studios (de la fin des années 1920 jusqu'au début des années 1950). Nombre de compositeurs de musique classique européens comme les Autrichiens Max Steiner (1888-1971), Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) et l'Allemand Franz Waxman (1906-1967)



fuyant le nazisme et l'antisémitisme qui sévissaient en Europe dans les années trente, ont immigré en Californie où ils ont pu mettre à profit leur talent à la demande des producteurs américains qui leur ont demandé d'adapter leurs œuvres symphoniques pour le cinéma. Ces compositeurs, qui avaient l'habitude de disposer de longs mois pour créer des symphonies et des opéras se sont vus contraints, par les producteurs, de réduire considérablement le temps de composition. Ils ont donc été forcés de déléguer certaines tâches et d'engager des assistants en sous-traitance chargés de compléter l'orchestration selon des bases préétablies. Dans les faits, l'écriture d'une partition d'orchestre, parfois de trente portées ou plus, nécessite beaucoup de temps. Pour accélérer la production, le compositeur écrivait donc une partition condensée, de trois à douze portées selon le cas, avec un certain nombre d'indications d'orchestration. L'orchestrateur, pour sa part, était chargé d'établir la partition orchestrale complète pour exécution sous la direction du chef d'orchestre. Il s'agissait donc alors d'une chaîne de travail d'équipe qui comportait des tâches soigneusement subdivisées et qui visait à obtenir le maximum d'efficacité selon un échéancier déterminé. Avec le temps, le processus s'est peu à peu transformé avec l'émergence et la domination de la technologie.

Ainsi, au Québec de nos jours, le phénomène du *ghost composing* est passablement différent de ce qu'il était à Hollywood. Alors que les compositeurs classiques hollywoodiens possédaient les connaissances théoriques et l'expertise musicale nécessaires pour mener à bien le travail tout au long de la démarche, les compositeurs québécois « en titre », qui souvent maintenant ne possèdent pas les bases essentielles pour l'écriture musicale, recourent à la sous-traitance « fantôme ». Du fait d'un manque d'expertise qu'ils souhaitent occulter, ils se tournent donc

« officieusement » vers des gens qualifiés (arrangeur musical<sup>7</sup> et orchestrateur<sup>8</sup>, rôles pouvant être cumulés par une seule personne) pour pallier leurs faiblesses, sans que le travail de ces derniers ne soit reconnu. C'est à ce niveau que le bât blesse. Le travail essentiel de l'arrangeur musical et de l'orchestrateur (véritables experts musicaux) se faisant dans l'ombre, il en découle donc d'inévitables controverses sur l'apport réel de chaque partie. Force est de reconnaître que la contribution exacte et précieuse de l'orchestrateur et arrangeur, qui souvent n'est pas mise en lumière de façon précise, crée une ombre sur la véritable nature du processus.

Plusieurs auteurs ont étudié l'évolution de l'art au fil des transformations technologiques. La mutation que subit la musique de film fait donc partie d'un phénomène plus global sur lequel se sont penchés des philosophes tels que Walter Benjamin et Theodor W. Adorno. Dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Benjamin aborde le sujet de la survivance de l'art à l'ère de la reproduction mécanique. Le philosophe allemand soutient que bien que la reproduction puisse laisser intact le contenu d'une œuvre d'art, il n'en demeure pas moins qu'elle en altère l'authenticité et en diminue l'aura. Il décrit le phénomène en ces termes :

La technique de reproduction détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. Ces deux procès mènent à un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuel de l'humanité. Ces deux procès sont en étroit rapport avec

---

<sup>7</sup> Personne qui met en forme la mélodie créée par le compositeur. Celle-ci constitue un matériau de base « brut » que l'arrangeur musical paufine. Pour se faire, il compose une introduction, détermine le rythme pour les percussions et puis établit les accords, les contre-chants, la ligne de basse, les ponts, les reprises et la finale.

<sup>8</sup> Personne qui adapte l'arrangement de l'œuvre destinée à l'orchestre. L'orchestrateur détermine quels instruments seront affectés à l'exécution de la basse, des percussions, de la mélodie ou du contre-chant, etc. Il doit connaître les possibilités et l'étendue de chaque instrument.

les mouvements de masse contemporains. Leur agent le plus puissant est le film. Sa signification sociale, même considérée dans sa fonction la plus positive, ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel<sup>9</sup>.

Les préoccupations de Walter Benjamin par rapport à la place de la technologie dans l'art à l'époque de la photographie et du cinéma appuient celles évoquées jusqu'à maintenant relativement au poids de la technologie sur la composition de trames musicales pour le cinéma. Nonobstant les apports non négligeables de la technologie dans nos sociétés modernes (notamment l'enregistrement des œuvres musicales qui en favorise la diffusion et l'accessibilité), les instruments et outils techniques demeurent tout de même susceptibles de limiter la liberté créatrice des compositeurs et donc la production d'œuvres musicales de qualité.

#### 1. 4. 2 Déterminisme économique

Le déterminisme technologique n'est malheureusement pas l'unique forme de contrainte que subissent les compositeurs. En effet, il s'accompagne d'un autre type de conditionnement, le déterminisme économique : « [...] typically, technological decisions are also economic decisions » (MacKenzie et Wajcman, 1999 : 12).

Le déterminisme économique, dans un contexte cinématographique, a souvent pour effet d'affecter la qualité des productions. À l'objectif strictement artistique s'ajoute celui très important de la génération d'un profit. Force est de constater que le film est avant tout une entreprise commerciale qui doit remporter un certain succès au *box office* pour permettre non seulement la récupération des fonds investis et la

---

<sup>9</sup> Benjamin, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, [En ligne], Année inconnue. [<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html>] (Consulté le 14 février 2007).

génération de profits mais aussi l'obtention éventuelle de subventions gouvernementales et privées aux fins de productions ultérieures. Ces dictats financiers amènent donc souvent le compositeur à recourir à l'utilisation de synthétiseurs pour l'enregistrement de la trame musicale filmique plutôt qu'à l'embauche de musiciens. Par ailleurs, le compositeur qui désire travailler avec des instrumentistes en studio se voit contraint, pour des impératifs concurrentiels d'ordre financier, de jongler avec un budget souvent moins élevé que celui dévolu à l'enregistrement numérique. MacKenzie et Wajcman, dans l'ouvrage précité, expliquent le phénomène :

« If technological systems are economic enterprises, and if they are involved directly or indirectly in the market competition, then technical change is forced on them. If they are to survive at all, much less to prosper, they cannot forever stand still. Technical change is made inevitable, and its nature and direction profoundly conditioned, by this. » (1999 : 12).

Dans ce contexte, les producteurs cherchent donc à s'assurer d'abord du succès de la trame musicale auprès des spectateurs pour en permettre ensuite la vente sur support technique.

Pour atteindre les objectifs financiers, il faut souvent se coller au goût du jour, se rapprocher de ce qui a déjà fonctionné et nourrir la demande du public pour un certain style « à la mode ». Adorno s'est intéressé à cette problématique dans son ouvrage *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute* :

Le principe des stars est devenu totalitaire. Les réactions de l'éditeur semblent faire abstraction de tout rapport à l'exécution même de la musique pour ne plus répondre immédiatement qu'au succès précédemment accumulé. Expliquer ce succès par les écoutes spontanées qui l'ont précédé n'est pas suffisant, il faut plutôt considérer qu'il a été programmé à l'avance par la volonté des éditeurs, des magnats du cinéma parlant et des seigneurs de la radio. Les stars ne sont plus seulement les personnes dont le nom est célèbre. Les œuvres commencent à

remplir une fonction identique. Il se construit un panthéon de best-sellers. La variété des programmes diminue et cette sélection menée sans considération de qualité ne touche pas que les marchandises médiocres mais aussi les classiques : c'est ainsi que la Quatrième Symphonie de Beethoven compte en Amérique parmi les valeurs les plus reconnues. Cette sélection se reproduit elle-même suivant une circularité implacable. Le morceau le plus connu est celui qui a le plus de succès ; il est aussi celui qui est le plus joué et rejoué et c'est ainsi qu'il gagne encore plus en notoriété. Le choix des standards se règle sur leur « efficacité » au sens précis des catégories du succès qui valent pour la musique légère. (2001 : 23-24)

En d'autres mots, il se crée un cercle vicieux entre les musiques offertes au public et l'habitation que celui-ci développe. Les auditeurs se font proposer un style musical qui, lorsqu'il est adopté, crée un engouement populaire. Les décideurs de l'industrie cinématographique tentent donc de profiter de cette vague en exploitant à outrance une musique à la mode. Cette pratique mercantile impose un certain style et met souvent en péril non seulement la liberté des compositeurs, mais aussi la contribution originale et avant-gardiste des musiciens contemporains.

La musique de film devient ainsi alors une industrie culturelle<sup>10</sup>, concept développé par l'École de Francfort (connue pour ses illustres chercheurs parmi lesquels on compte notamment Adorno, Benjamin et Max Horkheimer) pour critiquer l'apparition d'une culture de masse<sup>11</sup> dans les sociétés modernes.

---

<sup>10</sup> Le concept d'industrie culturelle a été évoqué pour la première fois dans l'ouvrage: *La Dialectique de la raison* (chapitre « La production industrielle des biens culturels : Raison et mystification des masses ») de Theodor Adorno et Max Horkheimer publié en 1947. De nos jours, l'expression tend à revêtir une connotation positive et à désigner l'heureuse rencontre entre retombées économiques et production culturelle (Attallah, 1991 : 202). Il est à noter que dans la présente recherche, l'usage du concept répond strictement à la définition originelle.

<sup>11</sup> L'ensemble des productions, des pratiques et des valeurs modelées par les agents de l'industrie culturelle, aux lendemains de la Première Guerre mondiale.

### 1. 4. 3 Déterminisme social

Les déterminismes technologique et économique relativement à la composition de trames musicales filmiques entraînent un certain déterminisme social. « La consommation culturelle, méthodiquement massifiée, n'est pas sans conséquences sur le désir et les consciences », écrit le philosophe et écrivain Bernard Stiegler dans un article paru dans *Le Monde Diplomatique* en 2004 :

Une fable a dominé les dernières décennies, leurrant pour une grande part pensées politiques et philosophies. Contée après 1968, elle voulait faire croire que nous étions entrés dans l'âge du « temps libre », de la « permissivité » et de la « flexibilité » des structures sociales, bref, dans la société des loisirs et de l'individualisme. Théorisé sous le nom de société postindustrielle, ce conte influença et fragilisa notablement la philosophie « postmoderne ». [...] Parler de développement des loisirs – au sens d'un temps libre de toute contrainte, d'une « *disponibilité absolue* », dit le dictionnaire – n'a rien d'évident, car ils n'ont pas du tout pour fonction de *libérer* le temps individuel, mais bien de le *contrôler* pour l'hypermassifier : ce sont les instruments d'une nouvelle servitude volontaire. Produits et organisés par les industries culturelles et de programmes, ils forment ce que Gilles Deleuze a appelé les sociétés de contrôle. Celles-ci développent ce capitalisme culturel et de services qui fabrique de toutes pièces des modes de vie, transforme la vie quotidienne dans le sens de ses intérêts immédiats, standardise les existences par le biais de « concepts marketing »<sup>12</sup>.

Déjà en 1958 dans son ouvrage « Philosophie de la nouvelle musique », Adorno notait les « dangers » de l'invasion de l'industrie culturelle face à la composition :

Il a fallu, il est vrai, plus de temps dans la musique pour arriver à une production commerciale de masse que dans la littérature et les arts plastiques. [...] C'est seulement à l'époque du film sonore, de la radio et des slogans publicitaires mis

---

<sup>12</sup> Stiegler, Bernard. *Contribution à une théorie de la consommation de masse. Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu*. Le Monde Diplomatique, [En ligne], juin 2004. [http://www.monde-diplomatique.fr/2004/06/STIEGLER/11261] (Consulté le 1 mars 2007)

en musique, que la musique précisément dans son irrationalité a été accaparée par la *ratio* commerciale. Mais devenue totalitaire, l'administration industrielle du patrimoine culturel étend son pouvoir même sur l'opposition esthétique. La toute-puissance des mécanismes de distribution, dont disposent la camelote esthétique et les biens culturels dépravés, comme aussi les prédispositions socialement créées chez les auditeurs, ont, dans la société industrielle au stade tardif, amené la musique radicale à un isolement complet. Cela devient pour les auteurs qui veulent vivre prétexte social et moral à une fausse paix. Il se dégage un type musical qui, nonobstant sa prétention inébranlable au sérieux et au moderne, s'assimile à la culture de masse par une débilité mentale calculée. (1979 : 15)

Malheureusement, la qualité d'une œuvre se mesure de nos jours au regard de son succès commercial, qui devient l'étalon ultime. L'approbation populaire devient le *must* à atteindre, sans prise en compte des qualités intrinsèques de l'œuvre. L'illusion de la suprématie de l'individu s'estompe au profit de celle de la masse. Les menaces à l'endroit du potentiel intellectuel, affectif et esthétique des individus se précisent davantage et pèsent de tout leur poids sur l'autonomie et la liberté de chacun. C'est le constat que dégage Stiegler dans l'article cité précédemment. L'auteur fait référence au concept de perte d'individuation introduit par Gilbert Simondon pour exprimer ce qui advint au XIXe siècle à l'ouvrier mis au service de la machine-outil. Stiegler adapte ce concept à la situation contemporaine :

Désormais, c'est le consommateur qui est standardisé dans ses comportements par le formatage et la fabrication artificielle de ses désirs. Il y perd ses savoir-vivre, c'est-à-dire ses possibilités d'exister. Les remplacent les normes substituées par les marques aux modes que Mallarmé considérait dans *La Dernière Mode*. « Rationnellement » promues par le marketing, celles-ci ressemblent aux « bibles » qui régissent le fonctionnement des commerces de restauration rapide franchisés, et auxquelles les concessionnaires doivent se conformer à la lettre, sous peine de rupture de contrat, voire de procès.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Stiegler, Bernard. *Contribution à une théorie de la consommation de masse. Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu*. Le Monde Diplomatique, [En ligne], juin 2004. [<http://www.monde-diplomatique.fr/2004/06/STIEGLER/11261>] (Consulté le 1 mars 2007)

Les industries culturelles forment un système avec les industries tout court, dont la fonction consiste essentiellement à créer des habitudes de consommation en massifiant les modes de vie. En ce qui a trait à la musique de film, nous sommes donc confrontés à l'homogénéisation des goûts, ce qui affecte directement le travail du compositeur.

Adorno se penche également sur le caractère commercial et populaire de la musique légère, dans son ouvrage *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* :

Les œuvres qui succombent à la fétichisation et deviennent des marchandises culturelles subissent ainsi des modifications constitutives. Elles sont perverties. Une consommation incohérente les dégrade. Non seulement parce que les quelques morceaux que l'on joue et rejoue finissent par s'user comme une reproduction de la Madone de la Chapelle Sixtine affichée dans une chambre à coucher; la réification atteint aussi leur structure interne. Elles se transforment en un conglomérat d'inspirations que l'on imprime dans l'esprit des auditeurs au moyen de techniques comme l'intensification et la répétition, sans que l'organisation de l'ensemble fasse en revanche la moindre impression sur ceux-ci. Plus la musique est réifiée, plus elle sonne de façon romantique aux oreilles aliénées. (2001 : 35)

La culture de masse envahit les sphères de la musique et diminue considérablement sa valeur propre. « Sacrifier son individualité en l'ajustant à ce qui a régulièrement du succès, faire comme tout le monde » (2001 : 33), voilà ce que dénonce Adorno.

Dans son ouvrage *Théories de la communication* et en référence aux travaux de l'École de Francfort, Paul Attallah soutient que :

Le caractère antidémocratique de la culture de masse ne se saisit que par référence aux formes culturelles précédentes. L'école de Francfort propose donc une comparaison entre la culture de masse et ce qu'elle appelle *l'œuvre d'art*



*accomplie*, notamment la musique de Schönberg (1874-1951), la poésie de Baudelaire (1821-1867) et les romans de Stendhal (1783-1842). [...] La musique de Schönberg, comme toute œuvre d'art accomplie, est un acte purement gratuit, posé hors de toute contrainte sociale. En effet, les francfortiens acceptent la définition kantienne de l'art qui affirme que l'art est « une finalité sans fin ». Autrement dit, celui-ci est un objet qui n'a aucune valeur et aucune fonction hors de lui-même et qui n'a d'autre justification que sa propre existence. Sa gratuité même contient donc déjà en filigrane l'image d'une société utopique où nous ne serions soumis à aucune forme de contrainte. (1995 : 197-198)

Malheureusement, la réalité est tout autre. Dans le cas précis de la composition de musique de film, la liberté absolue n'existe pas, tant pour les motifs technologiques, financiers et sociaux mentionnés précédemment qu'en raison de la nature même de la production cinématographique. Cette production constituant en soi un agglomérat de contributions artisanales, un consensus social doit se dégager et s'opérer autour de la réalisation d'un film. Tout comme le scientifique dans l'accomplissement de ses tâches, le musicien est lui aussi lié à plusieurs intermédiaires lorsqu'il compose pour le cinéma.

Pris dans la tourmente créatrice de nouveaux réseaux ou enchâssés dans la logique conservatrice des anciens, les faits scientifiques sont toujours impurs par nature, voire par destination. Ils sont faits de bric et de broc ; ils sont composés d'éléments hétérogènes, associant des compétences à des équipements, des textes à des savoirs tacites, des humains à des non-humains. (1988 : 32)

Ce passage, tiré de *La science et ses réseaux. Genèse et circulation des faits scientifiques* de Michel Callon, rejoint la théorie de l'Acteur-Réseau (*Actor-Network Theory*) développée notamment par Callon, Bruno Latour et John Law. Cette théorie s'insère bien dans le cadre du présent projet de recherche puisqu'elle permet d'examiner l'influence de facteurs (agents) tant humains que non humains dans le processus de création. Ainsi, la composition de musique de film est fonction de divers éléments constitués en réseau : le compositeur, les outils techniques qu'il utilise, les facteurs financiers et sociaux qui l'influencent, etc. Ces « éléments » disparates

s'entremêlent pour former un réseau. Chacun des facteurs, qu'il s'agisse d'une personne, d'un outil ou d'un cadre a de l'importance eu égard au réseau. « [...] Ce sont les acteurs eux-mêmes qui font tout, même leurs propres cadres explicatifs, leurs propres théories, leurs propres contextes, leurs propres métaphysiques et même leurs propres ontologies.<sup>14</sup> »

La réserve principale généralement formulée à propos de la théorie de l'Acteur-Réseau réside dans le fait qu'elle considère tous les acteurs-facteurs sur un pied d'égalité. L'absence de distinction entre les personnes et les objets suscite inévitablement quelques controverses. Aux fins de la présente étude, cette critique sera mise de côté, du fait que la théorie de l'Acteur-Réseau était le propos de la recherche et offre plusieurs avenues intéressantes.

En résumé, compte tenu de la multiplicité des facteurs en cause, il semble que c'est dans une relation de symétrie et de médiation que doit s'inscrire la « construction » musicale. En effet, plusieurs agents hétérogènes influent sur la création et jouent un rôle déterminant dans la composition d'œuvres pour le cinéma. La présente étude porte sur chacun de ces agents.

Les avancées de la technologie dans le domaine de la composition pour le cinéma ajoutent des agents nouveaux au processus créatif. Comme il a été exposé dans le présent chapitre, les acteurs et outils conditionnent inévitablement le travail du compositeur. Celui-ci doit donc d'une part, jongler avec les différentes limites

---

<sup>14</sup> Latour, Bruno. *Comment finir une thèse de sociologie. Petit dialogue entre un étudiant et un professeur (quelque peu socratique)*, [En ligne] in *Une théorie sociologique générale est-elle pensable*, La revue du M.A.U.S.S., no 34, Dufoix, S. (eds) p.154-172. [<http://www.bruno-latour.fr/articles/article/90-DIALOGUE%20ANT-FR.html>] (Consulté le 1 mars 2007)

inhérentes à l'époque en cause alors qu'il peut, d'autre part, tirer avantage de tous les procédés et toutes les possibilités qui existent.

Le raisonnement est le même en ce qui concerne les facteurs financiers et sociaux qui affectent la réalité cinématographique et donc la liberté artistique du compositeur, ce qui provoque inéluctablement des contrecoups tel que le phénomène du *ghost composing* au Québec. À une époque où le travail et les accomplissements de chacun en matière de création sont généralement encouragés, appréciés et reconnus, nous sommes plus que jamais confrontés à la restriction des droits et libertés du compositeur, de l'arrangeur<sup>15</sup> et de l'orchestrateur. On ne saurait passer sous silence le fait que bon nombre de compositeurs ne seraient pas arrivés là où ils sont aujourd'hui sans le travail méticuleux et ingénieux d'assistants orchestrateurs et arrangeurs.

Suite à la mise en place de l'objet de la recherche, nous exposerons, dans le chapitre suivant, la méthodologie utilisée pour répondre aux éléments de la question centrale susmentionnée.

---

<sup>15</sup> Rôle que l'on associe souvent de façon réductrice à celui de copiste (exécutant de la transcription des partitions musicales).

## CHAPITRE II

### MÉTHODOLOGIE

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'élaboration de la problématique et de l'hypothèse de recherche s'appuie en bonne partie sur le référentiel existant. Le cadre théorique que nous avons exposé pose donc les bases de la recherche et permet également d'expliquer l'usage de certaines méthodes plutôt que d'autres dans la réalisation de celle-ci. Dans le présent chapitre, nous définirons donc l'ensemble des règles et des démarches qui seront utilisées pour la conduite du projet et qui nous permettront d'observer, de vérifier, d'analyser et d'évaluer le phénomène ciblé.

En effet, nous déterminerons d'une part le type de recherche privilégié au regard de la problématique, les différentes méthodes de collecte de données retenues ainsi que l'échantillon ciblé. Nous aborderons d'autre part le traitement des données recueillies.

L'analyse, fondée sur la question centrale susmentionnée, revêtira la forme d'une recherche qualitative. Cette dernière implique que le chercheur se livre à une recherche de terrain. Dans le cadre du présent projet, la recherche de terrain permettra de mettre en lumière certains aspects de l'impact des facteurs technologiques, financiers et sociaux sur la composition actuelle de musique de film au Québec.

Précisons d'entrée de jeu que le corpus (ensemble des données exploitables dans une expérience d'analyse ou de recherche d'informations) de notre recherche comprendra huit protagonistes qui jouent, à différents niveaux, un rôle de premier plan en ce qui a trait à la composition de pièces musicales originales destinées à des longs métrages de fiction produits au Québec. Nous y reviendrons plus en détail subséquemment. Penchons-nous maintenant sur les éléments méthodologiques proprement dits de la recherche.

## 2.1 Description méthodologique de la recherche

La collecte de données primaires (données que le chercheur recueille lui-même sur le terrain, voir l'*Introduction aux méthodes de recherche en communication* de Luc Bonneville, Sylvie Grojean et Martine Lagacé (2006 : 51)) sera fondée sur une approche exploratoire qualitative. Cette approche consiste en l'examen d'un phénomène pour lequel il n'existe que peu d'investigations antérieures, sinon aucune (Bonneville et al., 2006 : 32) et qui débouche sur la description et l'explication des phénomènes à l'étude. Dans un ouvrage portant sur la recherche en matière de médias et de communication, Klaus Bruhn Jensen décrit de la façon suivante la recherche qualitative :

« A common feature of qualitative research concerns the role of the researcher, who is defined emphatically as an *interpretive subject*. In one sense, all research depends on the human subject as a primary instrument. What distinguishes qualitative from quantitative projects in this regard is a global and continuous form of interpretation. In quantitative studies, interpretive agency tends to be exercised in a sequential and delegated form – segregating the phases of operationalization and analysis from interpretation and discussion, and delegating certain moments of a study to collaborators as well as machines, above all in computerized data analysis. The qualitative ambition, in comparison, has been for a single researcher to interpret 'meaning in action'. » (2002 : 236)

Cette méthode de recherche basée sur la collecte et l'examen de données empiriques (fondées sur l'expérience) permettra donc d'identifier et de cerner une partie significative de la réalité.

Tel qu'il est mentionné ci-dessus, la collecte de données se fera sur le terrain c'est-à-dire là où se trouvent les sujets et les objets à l'étude, selon Bonneville, Grojean et Lagacé (2006 : 32). La collecte sera effectuée au moyen d'observations, puis d'entrevues qui auront lieu non seulement avec des compositeurs mais également avec des producteurs et des réalisateurs de films.

### **2.1.1 Échantillon**

L'échantillon (population analysée dans le cadre de la recherche), constitué selon une approche ciblée (tient compte de la variabilité et vise l'information en profondeur), sera constitué de quatre compositeurs, deux producteurs et deux réalisateurs. Il s'agit là du nombre de participants que nous jugeons nécessaire pour l'obtention des informations recherchées, compte tenu des éléments humains, matériels et temporels de la présente recherche.

Le choix de chaque groupe d'interlocuteurs (compositeurs, producteurs et réalisateurs) est fonction de l'importance du rôle que chacun assume dans le cadre de la production cinématographique et de la pertinence des réponses de chacun d'eux au regard des questions auxquelles l'étude vise à répondre. Le métier de compositeur de musique de film au Québec étant au centre même de la présente recherche, il semblait primordial d'observer et d'interroger des musiciens qui le pratiquent afin de connaître les paramètres de leur réalité professionnelle. Par ailleurs, comme le rôle du compositeur est tributaire de l'autorité et des choix du producteur et du réalisateur, il semblait dès lors nécessaire d'observer les activités de ceux-ci et de leur donner

également la parole. En effet, c'est au producteur qu'incombe la prise de décisions tout au long de la production du film et c'est à lui encore qu'incombent les risques juridiques et financiers inhérents à l'élaboration et à la production de l'œuvre cinématographique. Le producteur assume ainsi la responsabilité globale de l'œuvre « audiovisuelle » sur les plans financier, technique et artistique, ce qui influe par le fait même sur le travail du compositeur. Pour sa part, le réalisateur dont les services sont retenus par la production, est responsable des aspects créatifs du film. Lors du tournage, le réalisateur dirige l'équipe technique en plus d'assurer la mise en scène et la direction des acteurs. À l'étape de la postproduction, il assume la direction du montage et de ce fait, l'orientation des choix sonores et musicaux; son travail est donc en lien avec celui du compositeur.

### **2. 1. 2 Observation**

Passons maintenant à la description des deux modes de collecte de données retenus. Le premier est l'observation qui nous permettra d'appréhender directement l'expérience des individus dans un contexte professionnel (par exemple à l'occasion de l'enregistrement en studio d'une trame musicale pour le cinéma). Le cadre dans lequel les informations seront recueillies sera un cadre naturel selon la description qu'en donnent Jean-Marie De Ketele et Xavier Roegiers, c'est-à-dire que « le recueil d'informations auprès de personnes est mené dans leur cadre de vie "habituel" ou "familier" » par opposition à un cadre créé où l'on « met les sujets dans une situation qui sort du cadre "habituel" ou "familier" », (1996 : 156-157). L'observation en situation naturelle (*in situ*) permettra d'observer directement les compositeurs, les producteurs et les réalisateurs dans leurs fonctions professionnelles.

L'observation « non participante » nous permettra d'être en contact avec les sujets sans toutefois participer à leurs activités. « Même l'observation dite libre

comporte un objectif : se familiariser avec une situation, observer un phénomène sous un maximum d'aspects possibles. » (De Ketele et Roegiers, 1996 : 21) Une telle démarche vise le maintien d'une distance à l'égard de la situation et des répondants observés et ce, dans le but de conserver un regard critique par rapport au sujet d'étude.

### **2. 1. 3 Entrevues semi-dirigées**

Le second mode de collecte de données consistera en des entrevues planifiées.

L'interview est une méthode de recueil d'informations qui consiste en des entretiens oraux, individuels ou de groupes, avec plusieurs personnes sélectionnées soigneusement, afin d'obtenir des informations sur des faits ou des représentations, dont on analyse le degré de pertinence, de validité et de fiabilité en regard des objectifs du recueil d'informations. (De Ketele et Roegiers, 1996 : 20)

Il est intéressant de noter ici que l'observation se situe essentiellement dans le présent, alors que l'entretien permet des retours en arrière et des projections dans l'avenir, d'où la pertinence de combiner ces deux méthodes complémentaires de cueillette de données. Nous reviendrons d'ailleurs ultérieurement sur les avantages de combiner les deux méthodes.

Comme il a été mentionné précédemment, les rencontres individuelles se tiendront avec des compositeurs, des producteurs et des réalisateurs. Au cours des rencontres, nous demanderons à ces interlocuteurs de s'exprimer sur des sujets précis. Trois questionnaires seront élaborés en fonction des trois groupes de répondants. Les questionnaires seront produits à partir d'une grille de questions communes, mais comporteront certaines particularités spécifiques à chacun des groupes afin de mieux embrasser la réalité professionnelle propre à ceux-ci.



Tout comme dans le cas de l'observation, l'entretien sera naturel en ce qu'il se déroulera « dans un contexte qui libère la parole, c'est-à-dire un contexte dans lequel ce qui est dit reflète ce qui est pensé et vécu. » (De Ketele et Roegiers, 1996 : 156) Par ailleurs, il sera également « manipulé », puisque nous amènerons notre interlocuteur sur un terrain précis.

Au delà du cadre, naturel ou artificiel, dans lequel on recueille les informations, le dispositif mis en place peut filtrer et orienter les informations recueillies à la source : nous parlerons dans ce cas de situation manipulée. [...] Il faut noter qu'en matière de recueil d'information, le terme manipulation n'a pas nécessairement une connotation négative. Il renvoie très souvent à une nécessité pour mener l'investigation à bien (De Ketele et Roegiers, 1996 : 157).

La discussion sera donc structurée autour de différents types de questions préétablies. Des questions informatives seront d'abord posées; elles permettront à la fois d'établir un contact avec l'interlocuteur et de mieux le connaître. Ces questions seront suivies d'une série de questions thématiques axées sur les sujets traités dans le cadre de la recherche. Finalement, des questions investigatives amèneront l'interlocuteur à explorer diverses idées et elles nous permettront de recueillir des informations plus précises et personnelles. Ce type d'entrevue semi-dirigée nous donnera l'occasion d'aborder une série de sujets préalablement définis en fonction des besoins de la recherche tout en laissant à la personne interviewée la possibilité de s'exprimer librement sur d'autres aspects afférents aux différentes questions et même d'aborder des sujets ne faisant pas initialement partie de l'entrevue. Le discours ne sera pas linéaire; nous pourrons donc réorienter l'entretien lorsque nous le jugerons à propos.

L'entrevue semi-dirigée permet de recueillir des informations dans un temps beaucoup plus court que dans un entretien libre, lequel ne garantit jamais la livraison d'informations pertinentes. Il permet également la collecte d'informations qui

reflètent de plus près les différentes situations que ne le fait l'entretien dirigé, puisque dans le premier cas, la personne interviewée a une plus grande liberté d'expression.

Il est important de noter que les questions initiales (questions informatives) ne seront pas anodines. En effet, bien qu'elles soient plus générales, elles n'en sont pas moins directement liées au noyau de la recherche. Alors que l'interviewé considérera probablement qu'il s'agit de questions introductives d'usage, les réponses qu'il donnera apporteront certainement plusieurs informations précieuses à l'égard de la problématique étudiée. Rien n'est donc laissé au hasard; chacune des questions a une importance de premier ordre dans l'appréhension des protagonistes et le développement de la recherche.

Les rencontres avec les compositeurs visent notamment à dresser un portrait des pratiques qui ont cours en matière musicale dans le milieu cinématographique, à connaître les méthodes de composition et d'enregistrement actuelles, à comprendre les relations des compositeurs avec les producteurs et réalisateurs et finalement, à faire la lumière sur le phénomène de la composition fantôme. Par ailleurs, les rencontres avec les producteurs et les réalisateurs visent pour leur part à brosser un tableau général de leur conception de la musique de film, à évaluer leur niveau de sensibilisation quant à l'incidence de leurs choix sur la liberté créative du compositeur, à comprendre les relations qu'ils entretiennent avec celui-ci, à examiner leurs méthodes de travail en lien avec les services de composition, à saisir leur conception de la nature du travail du compositeur et les attentes qu'ils ont envers ce dernier.

Les entretiens permettront de corroborer ou d'invalider les réflexions résultant des observations recueillies. À travers l'exploration de thèmes précis, les entretiens apporteront des explications que l'observation n'aura pu fournir. En effet, si

l'observation permet d'examiner les comportements des sujets dans un contexte professionnel, l'entretien donne accès à leurs réflexions.

La collecte de données en diverses étapes est souvent propre aux recherches qualitatives comme le fait remarquer Jensen : « Qualitative studies often sample in two or more steps, first determining the relevant context of certain meaningful events, which, next, are singled out for detailed study. » (2002 : 238). L'auteur met d'ailleurs en lumière l'importance du recours à des unités d'analyse variées dans le cadre d'une recherche qualitative :

« Verbal language is a main constituent of all the methodologies reviewed below, but other signs systems and artefacts equally serve as sources of qualitative data. [...] While media researchers may most commonly think of 'samples' as subgroups of 'populations' which consist of either people or texts, qualitative studies frequently sample other units of analysis, for instance, settings, activities and events (Lindlof 1995 :125) » (2002 : 238)

La collecte de données en deux temps (soit l'observation et les entrevues) aura donc pour effet d'enrichir la connaissance et la compréhension de la réalité professionnelle des compositeurs puisqu'elle agira à des niveaux complémentaires.

À partir de l'étude de ce microcosme qui constitue somme toute une analyse inductive, nous pourrions identifier les propriétés particulières d'une réalité plus grande. Selon Bonneville, Grosjean et Lagacé, « l'induction repose sur l'idée centrale qu'il est possible de construire des faits généraux à partir d'observations limitées d'un phénomène. C'est la démarche logique qui permet de passer du particulier au général [...] ». (2006 : 26). Ainsi, la présente recherche n'est pas axée sur la quantité mais bien plutôt sur la qualité des informations recueillies, grâce à la combinaison de l'observation et des entrevues.

## 2. 2 Traitement des données récoltées

Précisons d'emblée que la consignation des renseignements collectés aux niveaux de l'observation et des entrevues sera, dans le cadre de la présente recherche, immédiate, c'est dire qu'elle suivra directement la collecte de l'information (observation et interviews). Dans le cas de l'observation, la prise de notes se fera immédiatement à la suite de chacune des situations étudiées en fonction d'un protocole d'observation (examen d'un nombre précis et restreint d'éléments) établi à l'avance selon les besoins de la recherche. Dans le cas des entretiens, le recueil d'informations s'effectuera d'abord au moyen d'un système d'enregistrement sonore pour permettre ensuite une écoute répétée. Les avantages de l'enregistrement des interviews sont multiples. Voici ceux relevés par De Ketele et Roegiers : « Elle réduit l'exigence d'attention de l'observateur. Elle permet le stockage de l'information brute et donc le codage ultérieur, le retour en arrière, le contrôle du codage, des traitements nouveaux de l'observation, le codage multiple, etc. » (1996 : 176)

Les renseignements collectés devraient permettre de recueillir un ensemble d'informations pertinentes, valides et fiables. Explicitons la signification de chacune des qualités de l'information. Ainsi, la pertinence s'entend de la convenance exacte à l'objectif visé. La validité quant à elle est le degré d'adéquation existant entre ce que l'on entend faire (recueillir de l'information, par exemple) et ce que l'on fait réellement. Finalement, la fiabilité consiste en l'obtention de résultats identiques, soit auprès d'une même personne à des moments différents, soit auprès de personnes différentes, soit auprès d'une personne considérée comme nouvelle par rapport à un protocole défini, etc.

Une fois que les données auront été extraites de l'observation et des entrevues réalisées, elles seront rassemblées, classées et finalement, interprétées. Cette dernière étape sera certainement la plus significative de toutes, puisqu'elle nous permettra de

comprendre les sujets étudiés et de tirer les conclusions qui s'imposent au regard de l'objet de recherche, à partir de ce qui nous aura été donné à voir lors de l'observation et de ce qui nous aura été révélé dans le cadre des entretiens, et en fonction de notre analyse personnelle. Voici une description de l'interprétation donnée par Michael Brenner, Jennifer Brown et David Canter dans leur ouvrage commun *The research interview. Uses and approaches* :

« When we draw conclusions from unstructured communications based on our own personal judgements about the content, we are making inferences. [...] When the material to be digested is the result of qualitative research investigations – that is, when it is in the form of answers to open-ended questions – then Content Analysis requires another function beyond inference : *interpretation*, which as Freud has described, “gives meaning to the content.” Thus, we become concerned with content as a reflection of deeper phenomena. Words are treated as symbols and the data has attributes of its own; we are analyzing both manifest and latent data. And increasingly there is an awareness that it is equally important to include nonverbal communication and tone of voice in the interpretation whenever possible, since these factors give clues to deeper feelings. » (1985 : 115-116)

Évidemment, l'interprétation n'a pas pour objet de fixer le sens d'un phénomène, mais elle vise plutôt à donner accès à un foisonnement de sens. D'ailleurs, l'enquête qualitative ne cherche pas à faire ressortir les généralités d'une problématique; elle accorde plutôt une attention spéciale aux particularités et au caractère unique d'un individu, d'une situation ou de toute autre unité d'analyse. Pour cette raison, les échelles analytiques utilisées ne sont pas normalisées; elles sont plutôt adaptées afin de tenir compte des variations individuelles, tout en restant sensibles aux similitudes entre les personnes et les situations, et les généralisations afférentes.

À la phase du traitement des données (interprétation des données issues de l'observation et des entrevues), l'inférence est indispensable et son rôle est décisif

pour l'énoncé des conclusions. « On peut associer l'inférence à la tendance à donner du sens à l'information recueillie. » comme l'indiquent De Ketele et Roegiers (1996 : 163). La cueillette de données peut donc comporter divers degrés d'inférence, selon les différentes méthodes de recherche, comme l'expliquent ces auteurs :

Dans un recueil d'informations avec inférence faible, l'investigateur énonce scrupuleusement ce qu'il voit ou ce qu'il entend sans se soucier de la signification que les faits ou les représentations revêtent. Dans un recueil d'informations avec inférence forte, l'investigateur énonce soit des intentions, soit des motifs, soit des sentiments..., en un mot attribue une signification à ce qu'il perçoit. Ce processus d'inférence se fonde sur les effets du comportement, les relations entre les éléments de la situation, les antécédents et les conséquents... et sur la propre expérience personnelle de l'observateur. Un recueil d'information non inférentiel est exceptionnellement rare. (1996 : 163)

Dans le cas d'entretiens semi-dirigés comme ceux effectués dans la présente recherche, le degré d'inférence est plutôt modéré.

Finalement, mon référentiel personnel revêtira une importance certaine lors de l'examen des données recueillies. On peut définir le référentiel comme « l'ensemble d'éléments formant un système de références ou encore la norme à laquelle l'investigation doit répondre (référentiel prescrit) ou répond (référentiel agissant) ». (De Ketele et Roegiers, 1996 : 167). Dans le cadre de la présente recherche, mes connaissances cinématographiques et musicales seront évidemment sollicitées et mises à contribution. Ce référentiel cinématographique et musical constitue essentiellement un système de valeurs. Mes expériences dans l'univers cinématographique professionnel et ma longue formation de violoniste classique viendront donc forger et teinter mes réflexions dans le cadre de la recherche. À partir de ces données de base, je devrai être consciente des limites des observations et des entretiens menés (biais de l'information, situation de l'objet observé dans le tout,

savoir discerner gain et opinion, etc) et faire en sorte de maintenir un degré élevé d'objectivité dans le cadre de l'investigation.

Le présent chapitre pose les bases méthodologiques de la collecte des informations nécessaires à la recherche. Il expose les différentes stratégies (ensemble de méthodes, de démarches et de techniques censées être pertinentes au regard de l'objectif poursuivi) retenues. À la suite de la description de la méthodologie de recherche dans le présent chapitre, nous traiterons, dans le chapitre suivant, du premier mode de cueillette de données retenu soit l'observation et décrirons les tenants et aboutissants de cette phase.

## CHAPITRE III

### DESCRIPTION DU TERRAIN

Évaluer les impacts des facteurs technologiques, financiers et sociaux sur la composition actuelle de musiques de film au Québec est une tâche complexe. Pour ce faire, nous avons opté pour une approche qualitative qui nous a semblé être la méthodologie la plus appropriée pour ce type de recherche, tel qu'exposé dans le chapitre précédent. En effet, la vérification de l'hypothèse de travail, qui suggère que les compositions musicales pour grand écran au Québec subissent le poids de divers facteurs les conditionnant (voir chapitre « Problématique et cadre théorique », p.6), appelle une approche ouverte et nuancée à l'égard des mécanismes en cause, basée sur la collecte et l'examen de données empiriques.

Dans le présent chapitre, les méthodes d'investigation retenues, soit l'observation et les entrevues, seront décrites de manière détaillée. Dans un premier temps, nous traiterons de l'observation réalisée sur le terrain. Les situations et les paramètres examinés ainsi que les protagonistes observés seront présentés. Dans un deuxième temps, nous traiterons du deuxième aspect et de la collecte de données, le plus important, soit les entrevues. D'une part, nous présenterons les interlocuteurs interrogés et défendrons le choix de notre corpus. D'autre part, nous exposerons les canevas d'entretien avec les trois groupes de répondants et les expliquerons. Enfin, nous citerons des sources complémentaires qui ajouteront aux informations fournies.



Somme toute, les pages qui suivent visent à présenter et à étayer les démarches qui permettront dans le chapitre subséquent la présentation d'analyses et de réflexions approfondies et éclairées sur le sujet à l'étude.

### 3.1 Observation

Comme il a été expliqué dans le chapitre précédent, l'observation *in situ* vise à permettre d'appréhender l'expérience de sujets en contexte professionnel. Précisons ici que nous n'avons retenu que l'observation effectuée auprès des compositeurs parce que, expérience faite, l'observation auprès des producteurs et des réalisateurs n'étaient pas adéquatement le propos de notre recherche. Ce sont plutôt les entrevues avec ceux-ci, davantage ciblées, qui nous ont permis d'éclairer les divers aspects de notre problématique.

Ce premier mode de collecte de données sur le terrain a donc permis une appréhension directe du travail des compositeurs observés, ce qui nous a donné ainsi l'occasion de nous familiariser avec notre terrain d'étude avant de passer à l'étape suivante, soit celle des entrevues.

Voici donc une description détaillée des événements et des protagonistes observés.

#### 3.1.1 Observation du travail de composition et d'enregistrement

Nous avons assisté à l'élaboration et à l'enregistrement de la trame musicale de *Nitro*<sup>1</sup>, composée par FM LeSieur<sup>2</sup>. Nous avons tout d'abord examiné les

---

<sup>1</sup> Il s'agit d'un long métrage qui a été réalisé par Alain DesRochers et qui a pris l'affiche en 2007.

<sup>2</sup> FM LeSieur est un musicien doué et polyvalent qui a su se tailler une place tant au petit qu'au grand écran, au cours des dernières années. Des longs métrages tels que *Mambo italiano* (Émile Gaudrault),

méthodes et les outils qu'il a utilisés pour la création des thèmes musicaux du film. Nous avons ensuite eu le privilège de pouvoir nous rendre au studio personnel du compositeur installé dans son domicile, pour assister à l'enregistrement de deux instruments utilisés pour la trame du film, soit le duduk<sup>3</sup> et le bandonéon<sup>4</sup>. FM LeSieur possède les ressources (une pièce avec une acoustique intéressante, des micros, des amplificateurs et des pré-amplificateurs, des convertisseurs analogique/numérique, des logiciels d'enregistrement à l'ordinateur) pour procéder à un enregistrement de qualité professionnelle à domicile

Nous nous sommes ensuite rendus au Studio Piccolo à Montréal pour l'enregistrement des cordes, des percussions et de la batterie. Au cours de ces sessions, nous avons observé la méthode de travail de FM LeSieur, les instruments technologiques utilisés, la relation entre le compositeur et le réalisateur ainsi que celle existant entre le compositeur et ses assistants, et finalement, le déroulement général de l'enregistrement (temps disponible, attitude des musiciens et des techniciens, etc.).

Même si FM LeSieur ne faisait pas partie du corpus établi pour les entretiens individuels, il a néanmoins grandement contribué au développement de la recherche. Son expérience et sa disponibilité nous ont été très précieuses. Il nous a consacré du

---

*Surviving my mother* (Émile Gaudrault) et *La Ligne brisée* (Louis Choquette) aux productions télévisuelles en passant par les messages publicitaires, ses idées originales lui ont valu en novembre 2004 le Géméaux du « Meilleur thème musical : toutes catégories » pour la série *Les Bougon: C'est aussi ça la vie*.

<sup>3</sup> Le duduk, hautbois traditionnel arménien, est un instrument à vent à anche double à huit trous, fabriqué en bois d'abricotier. Il existe quatre grands types de duduk dont la longueur fluctue entre 24 cm et 40 cm, ce qui donne lieu à une variation des sonorités. Leur tessiture va d'une octave à une quarte ou une tierce. Le duduk possède une sonorité très douce et assez grave pouvant devenir nasillarde et métallique lorsque le musicien souffle plus fort ou emploie des anches plus souples.

<sup>4</sup> Inventé par Heinrich Band (à qui il doit son nom) à la fin des années 1840, cet instrument est muni de deux claviers qui permettent d'obtenir une échelle chromatique. Le timbre très particulier de cet instrument provient de la forme des anches et de la vibration simultanée de deux lamelles (pour une même touche) accordées à l'octave. Il existe des modèles *chromatiques* (uni-sonore) et *diatoniques* (bi-sonores). Il est surtout connu comme étant l'instrument du tango argentin.

temps pour nous expliquer ses démarches en matière de composition et d'enregistrement et discuter de certains aspects du métier de compositeur pour le cinéma. Cela nous a notamment permis de valider la pertinence de la problématique étudiée et de confirmer l'intérêt de certaines questions précises établies plus tôt dans la recherche. Nous avons d'ailleurs par la suite approfondi ces questions avec les compositeurs, les producteurs et les réalisateurs interviewés.

Nous avons poursuivi notre démarche d'observation avec Benoit Groulx<sup>5</sup>, qui élaborait et réalisait la trame musicale du court métrage *The pen and the sword*, réalisé par Pierre Larouche. Dans un premier temps, nous avons observé le compositeur à diverses étapes de création alors qu'il développait ses idées musicales. Cela nous a permis de nous familiariser avec ses outils et méthodes de composition. Dans un deuxième temps, nous avons assisté à l'enregistrement de la trame musicale (entièrement créée, orchestrée et arrangée par le compositeur) au Studio 2 de l'Office national du film du Canada (ONF), à Montréal. Lors de cette séance, nous avons examiné les différentes tâches du compositeur, ses interventions auprès de l'ingénieur du son et de son assistant, sa relation avec le réalisateur qui était présent lors de l'enregistrement, le vocabulaire utilisé pour communiquer avec les musiciens, et finalement, l'impact de facteurs externes tels que le budget et l'échéancier sur le déroulement de l'enregistrement.

Dans le chapitre suivant consacré à l'analyse des données, nous reviendrons plus en détail sur les données recueillies lors de l'observation. Ce premier mode de collecte de données nous a permis de voir comment les compositeurs exerçaient leurs activités en contexte professionnel, sans avoir eu accès à leurs réflexions sur les divers aspects de leur contribution aux films. Nous avons donc complété la cueillette des informations nécessaires à la réalisation de la recherche en tenant des rencontres

---

<sup>5</sup> Se reporter aux pages 42 et 43 (subdivision « 3. 2. 1. 1 Compositeurs ») du présent chapitre pour en savoir davantage sur la formation et les réalisations de Benoit Groulx.

individuelles avec les compositeurs, les producteurs et les réalisateurs ciblés, tel que nous l'avons mentionné précédemment. Nous présenterons d'abord les personnes interviewées, nous expliquerons ensuite ce qui nous a amené à choisir l'échantillon retenu, et finalement, nous décrirons le canevas d'entrevue pour chacun des groupes interviewés.

### **3. 2 Entrevues**

Dans le cadre de huit entrevues semi-directives, nous avons recueilli les témoignages de quatre compositeurs de musique de film, de deux producteurs et de deux réalisateurs. Commençons d'abord par présenter les compositeurs de musique de film interrogés.

#### **3. 2. 1 Présentation de l'échantillon**

##### **3. 2. 1. 1 Compositeurs**

Le premier compositeur interviewé, Benoit Groulx, est diplômé de la Faculté de musique de l'Université de Montréal en écriture musicale. À ce jour, il a signé les trames musicales de quatre productions cinématographiques : *La Leçon de chasse* un court métrage d'animation produit par l'Office National du Film du Canada et réalisé par Jacques Drouin en 2001; *Steel toes* (2007), un long métrage de fiction coréalisé par David Gow et Mark Adam ; *The pen and the sword* (2007), de Pierre Larouche dont nous avons traité précédemment ; et finalement un court métrage de Vanya Rose intitulé *Montreal stories 1944* (2008). Il a également coécrit avec son frère Jean-François la bande sonore du documentaire *L'Erreur boréale*, réalisé par Richard Desjardins en 1999. Benoit Groulx a de plus collaboré, à titre d'orchestrateur et d'arrangeur, avec plusieurs compositeurs de talent tant au Québec où il a travaillé

avec Anthony Rozankovic, Michel Cusson et Benoît Charest que sur la côte ouest américaine avec Nick Glenny Smith, Justin Caine Burnett et Hans Zimmer. Il a également apporté sa collaboration à des artistes de la chanson tels que Lara Fabian, Claude Gauthier, Marie-Claire Séguin, Marie-Denise Pelletier, Jorane, Florence K., Edgar Bori et Lynda Thalie, et a réalisé l'orchestration et l'arrangement des albums instrumentaux *Corteo* et *Kooza* pour le Cirque du Soleil.

Le deuxième compositeur interviewé est Michel Cusson. Guitariste de formation, Michel Cusson est un compositeur autodidacte. Ayant longtemps baigné dans l'univers musical jazz au sein du groupe Uzeb puis de la formation Wild Unit qui naviguait entre divers genres musicaux, il a, au fil des années, élargi ses champs d'intérêt et exploré plusieurs avenues. Il a composé sa première trame musicale cinématographique en 1992 pour le film *L'Automne sauvage* de Gabriel Pelletier, mais c'est la série télévisée *Omertà, la loi du silence* diffusée sur les ondes de Radio-Canada en 1996, 1997 et 1999 qui a véritablement propulsé sa carrière de compositeur de musique d'application. Il a signé depuis plus de vingt bandes sonores pour le cinéma dont celle de *Séraphin, un homme et son péché*, la plus vendue dans l'histoire du Québec (les ventes ayant dépassé les 75 000 exemplaires), ainsi que la musique de sept spectacles de grande envergure, de dix-sept téléseries et de trente albums de musique, au Québec et à l'étranger.

Le troisième compositeur rencontré est Pierre-Daniel Rheault. Président du conseil d'administration de la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique<sup>6</sup> (SOCAN), secrétaire de la Société professionnelle des auteurs et

---

<sup>6</sup> La SOCAN, organisme de gestion des droits d'exécution et de diffusion d'œuvres musicales, a pour mandat de s'assurer que ses membres sont payés pour l'exécution et la communication publique de leur musique. Elle perçoit des droits auprès des exécutants et des diffuseurs des œuvres sous licence, selon les tarifs établis par la Commission du droit d'auteur du Canada.

compositeurs du Québec<sup>7</sup> (SPACQ) et membre du conseil d'administration de la Guilde des compositeurs canadiens de musique de film<sup>8</sup> (GCFC), Pierre-Daniel Rheault est un homme aux multiples talents et intérêts. Pianiste de formation classique, il a travaillé dans les domaines de la radiodiffusion, de l'enregistrement à titre d'ingénieur de son et de l'enseignement. Pierre-Daniel Rheault a étudié la composition auprès de Neil Chotem, de François Dompierre et de Denys Bouliane ainsi que la direction d'orchestre auprès de Otto Werner-Mueller. Il a participé à la création de la trame musicale de plus de 350 émissions de télévision, de trois longs métrages, de plus de 250 émissions dramatiques à la radio, de six expositions universelles et de plus de 40 musées et expositions nationales et internationales. Il est présentement professeur invité à la Schulich School of Music de l'Université McGill et coordonnateur du programme de musiques d'application à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Le quatrième et dernier compositeur interviewé, Frédéric Weber, œuvre également au sein d'une société musicale d'importance : il est président du conseil de la Société du droit de reproduction des auteurs, compositeurs et éditeurs au Canada<sup>9</sup> (SODRAC), une société de gestion collective des droits de reproduction à l'échelle nationale et internationale. Frédéric Weber a entrepris l'étude du piano à l'âge de cinq ans. Détenteur d'un diplôme d'études collégiales de l'École de musique Vincent-d'Indy, il a étudié la composition à l'Université Concordia et l'orchestration avec

---

<sup>7</sup> La SPACQ représente les intérêts moraux, économiques et professionnels des auteurs de chansons francophones à travers le Canada et de tous les compositeurs de musique au Québec. Elle veille au respect des conditions de travail des auteurs et des compositeurs.

<sup>8</sup> La GCFC est une association professionnelle de compositeurs et de réalisateurs de musique pour le cinéma, la télévision et les nouveaux médias. Sa mission est de promouvoir les créations, le statut et les droits des compositeurs de musique pour le cinéma, la télévision et les médias au Canada.

<sup>9</sup> La SODRAC conclut des ententes avec les producteurs d'enregistrements sonores et avec les radiodiffuseurs et les télédiffuseurs qui versent des redevances ou des sommes préétablies selon l'utilisation qu'ils effectuent des œuvres de leur catalogue. Les utilisations peuvent revêtir plusieurs formes, comme la vente d'un enregistrement, la location d'un film, la diffusion d'une vidéo, et chacune de ces utilisations comporte le versement d'un taux précis de redevances.

Alen Belkin à l'Université de Montréal. Il a travaillé d'abord en tant que compositeur dans les domaines de la chanson et de la danse, puis au milieu des années 1980, il a bifurqué vers la télévision (téléromans, messages publicitaires, émissions d'actualité, documentaires, etc.), puis vers le cinéma depuis le début des années 2000. À ce jour, il a composé la trame musicale de près de 300 émissions, quinze films et six ballets.

### 3. 2. 1. 2 Producteurs

Passons maintenant à la présentation des producteurs interviewés, en commençant par Pierre Even. Avocat et détenteur d'un diplôme d'études supérieures en communication de l'Université Concordia, Pierre Even a occupé successivement les fonctions de vice-président des affaires juridiques et commerciales chez Malofilm Distribution inc., et de vice-président et secrétaire chez Malofilm Production inc., de 1990 à 1996. Il a fait ses premières armes en production au sein du Groupe Juste pour rire où il a occupé le poste de directeur général, télévision et films, pour Les Distributions Rozon inc. de 1996 à 1998. Il a été directeur de l'unité long métrage du bureau du Québec de Téléfilm Canada de 1998 à 2002, avant de devenir producteur chez Cirrus Communications en 2002, où il s'occupe du développement de longs métrages. Sa première production *C.R.A.Z.Y.* a connu un succès colossal au Québec et à l'étranger. Le *box office* québécois s'est élevé à plus de 6,2 millions de dollars et la production a remporté 49 prestigieux prix canadiens et internationaux. *Nitro*, introduit précédemment, est le deuxième film produit par Pierre Even qui a produit en 2008 les films *Le Banquet* du réalisateur québécois Sébastien Rose, *Hank and Mike* de Matthiew Klinck et *Modern Love*, une coproduction entre la France et le Canada.

Nous avons ensuite rencontré Roger Frappier, producteur émérite et président de la maison de production Max Films. Roger Frappier a fait des études classiques au Collège Sainte-Marie, à Montréal, puis s'est rendu en Angleterre pour y étudier en

cinéma au London School of Film Technics. À son retour d'Europe, il a d'abord travaillé comme monteur, assistant-caméraman, assistant-réalisateur, réalisateur de documentaires, de films publicitaires et de courts métrages de fiction avant de faire le saut en production. Sa carrière de producteur est prolifique et jalonnée de films qui jouissent, pour plusieurs, d'une réputation internationale. En effet, Roger Frappier est associé à de nombreux succès du cinéma de fiction québécois tels que *Le Déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand, *Un zoo la nuit* (1987) de Jean-Claude Lauzon, *Jésus de Montréal* (1989) de Denys Arcand, *Cosmos* (1996) réalisé par six jeunes cinéastes de la relève, *La Comtesse de Bâton Rouge* (1997) d'André Forcier, *Un 32 août sur terre* (1998) de Denis Villeneuve, *2 secondes* (1998) de Manon Briand, *Maelström* (2000) de Denis Villeneuve, *La Grande séduction* (2003) de Jean-François Pouliot, *La Vie avec mon père* (2004) de Sébastien Rose, etc. En 1998, le Festival de Cannes a rendu hommage à onze producteurs du monde entier parmi lesquels figurait Roger Frappier. Plusieurs des films qu'il a produits, dont certains cités ci-dessus, ont été primés.

### 3. 2. 1. 3 Réalisateurs

Concluons la présentation des personnes interrogées avec les réalisateurs. Cinéaste, scénariste, metteur en scène au théâtre et à l'opéra, pianiste, François Girard est un artiste multidisciplinaire. Provenant du milieu de la vidéo d'art, il a fondé dans les années 1980 plusieurs compagnies de production. Cela lui a permis d'explorer plusieurs médiums et d'apprendre à travailler avec ceux-ci. Il a notamment été monteur avant de réaliser des courts métrages, des vidéoclips, des films d'art et des messages publicitaires. Il a réalisé un premier long métrage, *Cargo*, en 1990. Trois ans plus tard, il a présenté une œuvre cinématographique se situant à mi-chemin entre le documentaire et la fiction, *Thirty two short films about Glenn Gould*. Il a réalisé *Le Violon rouge* qui est sorti en 1998 et qui a récolté une vingtaine de prix dont l'Oscar



de la meilleure musique à Hollywood. Son plus récent film, *Soie* (2007), est une adaptation du roman de l'écrivain italien Alessandro Baricco.

Pour sa part, Alain DesRochers a fait ses armes dans le milieu professionnel avec une importante série de vidéoclips notamment de Céline Dion, Luc de Larochellière, Les BB, Mitsou, Éric Lapointe, Garou. Il a réalisé et réalise encore aujourd'hui de nombreux messages publicitaires. Plus récemment, il a assumé la réalisation de séries télévisées telles que *Music Hall I et II* (2002-2003), la première année de la télésérie *Les Bougon: C'est aussi ça la vie* (2004) ainsi qu'une tranche de la série dramatique *Nos Étés* (2005). Il a assumé également la réalisation de trois épisodes de la série américaine *The Hunger* (1999-2000) ainsi que certains épisodes de *Charlie Jade* (2005), une série télévisée canado-sud-africaine. Finalement, il a signé la réalisation de trois courts métrages et de trois longs métrages (*La Bouteille* (2000), *Nitro* (2007) et *Wushu Warrior* (une coproduction avec la Chine tournée en décembre 2007).

### **3. 2. 2 Choix de l'échantillon**

Les huit intervenants présentés précédemment sont tous, à leur manière, représentatifs de la réalité cinématographique québécoise au regard de la problématique à l'étude. L'expérience de chacun d'entre eux dans l'industrie cinématographique sert l'objet de la présente recherche. Ces personnes, sélectionnées avec soin, l'ont été pour des raisons diverses et complémentaires. Leur apport nous a semblé précieux pour dresser un portrait global et comprendre la production de la musique de film au Québec. Voici donc, dans l'ordre de présentation, quelques explications justificatives quant au choix des interviewés.

### 3. 2. 2. 1 Compositeurs

Benoit Groulx possède une vaste expérience dans les domaines de l'orchestration et de l'arrangement pour le compte de compositeurs de renom. Toutefois, à ce jour, il n'a signé qu'un nombre restreint de trames musicales. Il déploie de nombreux efforts afin de parvenir à se tailler une place officielle, à titre de compositeur, dans un milieu où beaucoup sont appelés mais où l'on compte peu d'élus. Ses démarches soutenues et sa détermination dans la poursuite de ses objectifs nous ont intéressée, tout comme sa solide formation académique en écriture musicale et ses techniques « traditionnelles » de composition, à une époque où la technologie occupe une place de plus en plus importante et permet à bon nombre de prétendants de s'improviser compositeur et de se faire reconnaître à ce titre.

Michel Cusson, pour sa part, est une figure de proue dans le milieu cinématographique musical du Québec. Son impressionnante carrière, sa notoriété, sa démarche autodidacte et son talent naturel ont suscité notre intérêt. Son approche en matière de composition, qui est avantage axée sur les outils technologiques, est passablement différente de celle de Benoit Groulx, ce qui nous a intéressée dans le cadre du propos de la présente recherche.

Par ailleurs, l'engagement de Pierre-Daniel Rheault à la SOCAN, la SPACQ et la GCFC en fait un informateur précieux. Son expérience de compositeur et ses activités pédagogiques auprès d'étudiants universitaires ajoutent une plus-value non négligeable à ses réflexions et à ses propos. M. Rheault nous a donc semblé être une personne significative dans notre démarche visant à comprendre, à vérifier, à analyser et à évaluer l'incidence des facteurs technologiques, financiers et sociaux sur la composition actuelle de la musique de film au Québec.

Et finalement, pour Frédéric Weber, sa connaissance et sa maîtrise du métier de compositeur pour le cinéma ainsi que son engagement auprès d'une société qui se porte à la défense des droits des auteurs, des compositeurs et des éditeurs au Canada font de lui une source d'information des plus utiles. Précisons ici que notre rencontre avec M. Weber nous a permis de recueillir le témoignage d'un compositeur dit « compositeur fantôme » et de jeter un peu de lumière sur ce phénomène de « l'ombre ».

### **3. 2. 2. 2 Producteurs**

Le bagage professionnel varié de Pierre Even notamment dans le domaine du droit du divertissement nous est apparu particulièrement approprié pour notre recherche. Il nous a semblé pouvoir nous apporter un concours précieux en ce qui concerne notre questionnement et nos réflexions, notamment quant au métier de producteur, aux relations existant entre le producteur et le compositeur, et à la conception globale de la production cinématographique.

La longue expérience variée de Roger Frappier dans le milieu du cinéma et sa fréquentation connexe des compositeurs de musique de film nous a amené à le consulter pour notre recherche. Nous souhaitons, d'une part, avoir une idée générale de l'étendue de l'influence des décisions du producteur sur le choix du compositeur et connaître, d'autre part, le poids et l'incidence des interventions de celui-ci sur les plans financier, technique et artistique.

### **3. 2. 2. 3 Réalisateurs**

À la base, la passion de François Girard pour la musique nous a beaucoup intéressée. L'importance de la trame musicale dans ses films et son intérêt pour des

sujets mettant la musique au premier plan, notamment dans *Thirty two short films about Glenn Gould* et *Le Violon rouge* mentionnés plus haut, sont des éléments qui nous ont interpellée. Nous désirions connaître la méthode de travail de ce créateur québécois qui s'illustre sur la scène internationale. En lien avec le sujet de notre recherche, il était important de comprendre sur quels critères était basé le choix des compositeurs, parmi les plus grands du monde entier, avec lesquels il a travaillé.

Alain DesRochers a une feuille de route impressionnante et diversifiée (vidéoclips, messages publicitaires, séries télévisées, courts et longs métrages). Pour la plupart de ses projets (à l'exception des vidéoclips), il a retenu les services de FM LeSieur. Cette collaboration de longue date a suscité notre intérêt.

### 3. 2. 3 Canevas d'entrevue<sup>10</sup>

Comme il a été mentionné dans le chapitre précédent, les différents questionnaires ont été élaborés à partir d'une grille de questions communes, mais ils comportent des éléments propres à chacun des groupes, qui permettent de saisir la réalité professionnelle spécifique à chacun d'eux. Dans un premier temps, nous avons posé des questions informatives. Les questions étaient identiques pour les trois groupes de répondants et ont porté sur la trajectoire personnelle, c'est-à-dire la formation académique et le parcours professionnel des membres des trois groupes. Ces premières questions permettaient, d'une part, de mettre le sujet à l'aise en le plaçant dans un contexte familier et d'autre part, d'obtenir qu'il nous livre de précieuses informations. Si nous prenons par exemple le groupe des compositeurs, la question posée sur leur formation nous a permis, en partie, de mesurer leurs compétences techniques, élément d'intérêt dans la présente recherche, sans pour autant mesurer leur talent. Par ailleurs, il est intéressant de voir comment les

---

<sup>10</sup> Veuillez consulter l'Annexe A à la p. 103 pour prendre connaissance des questionnaires destinés à chacun des trois groupes de répondants (compositeurs, producteurs et réalisateurs).

répondants se définissent et résument leur expérience, selon ce qu'ils choisissent de mentionner ou d'éluder, tant au niveau de leur formation que de leur parcours professionnel.

Dans un deuxième temps, des questions thématiques axées sur les sujets traités dans le cadre de la recherche ont été posées. On retrouve à cette section des questions portant sur la méthode de travail et les relations entre les différents acteurs de la production cinématographique.

Dans le questionnaire destiné aux compositeurs, nous avons cherché à connaître quels étaient leurs outils de composition et d'enregistrement. Cela nous a permis notamment d'explorer les pratiques associées aux technologies de pointe. Nous avons également cherché à savoir si les compositeurs travaillaient seuls ou avec des assistants et, dans ce dernier cas, connaître quelles étaient les raisons et les conditions de la collaboration. En ce qui concerne les relations entre les acteurs de la production cinématographique envisagées du point de vue des compositeurs, nous avons voulu enquêter sur les relations que ceux-ci entretenaient avec les producteurs et les réalisateurs, et sur le poids des décisions de ces parties sur la création des œuvres musicales pour le cinéma.

Nous avons demandé aux producteurs et aux réalisateurs interrogés quels étaient leurs critères pour le choix d'un compositeur de musique de film, afin de tenter de déterminer si des critères d'ordre financier pouvaient influencer les choix. Retiennent-ils les services d'un compositeur de renom plutôt que ceux d'un autre moins connu et orientent-ils le compositeur retenu vers un style musical en vogue dans le but de tirer parti d'un engouement populaire ? De plus, nous nous sommes informée sur la manière dont ils travaillaient avec le compositeur. Nous avons notamment voulu en savoir davantage sur l'usage ponctuel de la musique temporaire

(*temp track*) aux fins du montage, et évaluer la nature des interventions du producteur et du réalisateur dans le cadre du processus créatif du compositeur.

Dans un troisième temps, nous avons eu recours à des questions investigatives, afin d'amener l'interlocuteur à explorer diverses idées, à exposer sa démarche et son opinion et nous permettre, de ce fait, de recueillir des informations plus précises et personnelles. Nous avons voulu savoir ce qui oriente le processus créatif des compositeurs. Plus précisément, nous souhaitons qu'ils s'expriment sur les facteurs technologiques, financiers et sociaux susceptibles d'influer sur la création des œuvres musicales pour le cinéma et comprendre en quoi ces facteurs peuvent limiter la création. Nous avons voulu déterminer si les producteurs étaient conscients de l'importance du rôle du budget alloué à la trame musicale sur la latitude dont bénéficient les compositeurs, par exemple, en ce qui concerne le temps d'enregistrement et les choix au niveau de l'instrumentation et de l'orchestration.

Puis, nous avons orienté nos questions investigatives sur les diverses strates de la composition. Ainsi, nous nous sommes intéressée aux personnes qui aident le compositeur aux étapes de la création, de la mise en forme et de l'enregistrement de la trame musicale. Nous avons d'abord identifié les tâches assumées (ou non) par les compositeurs eux-mêmes (l'orchestration, l'arrangement, la copie et la direction d'orchestre). Dans le cas de délégation de tâches, nous avons voulu savoir si les compositeurs en cause considéraient que les divers intervenants obtenaient une juste reconnaissance sur les plans juridique, économique et public pour leur travail. Dans le cas de réponse négative, nous avons cherché à obtenir des interviewés des idées de solutions possibles pour corriger la situation.

La même problématique a été abordée avec les producteurs et les réalisateurs. À la suite des réponses obtenues des compositeurs, nous avons demandé aux

producteurs et aux réalisateurs s'ils étaient informés du malaise qu'éprouvaient certains assistants de compositeurs dont l'apport n'est que partiellement, sinon aucunement reconnu. Nous leur avons demandé ce qu'ils pensaient de cet état de choses et si, à leur avis, la contribution de ces intervenants dans la composition était suffisamment importante pour qu'ils aient droit à une reconnaissance. Finalement, nous leur avons posé la question de savoir comment il serait possible de corriger la situation.

Il est important de mentionner ici que les divers intervenants n'ont pas été informés de la problématique de recherche, de l'hypothèse, des objectifs ainsi que des questions spécifiques avant la tenue de l'entrevue. Cela dans le but d'éviter que les réponses ne soient faussées, voire même censurées, volontairement ou involontairement. De plus, cela nous a permis de diriger plus facilement les entretiens en orientant les répondants vers des pistes pertinentes pour les besoins de la recherche tout en nous assurant d'une certaine objectivité des réponses. Précisons en terminant que nous avons procédé de cette manière en vue de favoriser la spontanéité des réponses.

### **3.3 Collecte d'informations supplémentaires**

Afin d'ajouter aux informations obtenues à l'occasion de notre observation et de nos entrevues, nous avons assisté à plusieurs conférences sur la musique de film, notamment les suivantes : la leçon de musique, donnée par le compositeur de musique de film français Éric Neveu dans le cadre de l'édition 2007 des Rendez-vous du cinéma québécois, à Montréal ; la conférence ayant pour titre « In the real world » du compositeur québécois Paul Baillargeon (connu notamment pour la musique de la fameuse série américaine *Star Trek*, projet auquel il a travaillé à Los Angeles pendant dix ans) à la Faculté de musique de l'Université de Montréal en mars 2007 ; la leçon



de musique du compositeur canadien Howard Shore (accompagné du réalisateur David Cronenberg) donnée lors de l'édition 2007 du Festival du film de Cannes ; la rencontre professionnelle avec le compositeur russe (Français d'adoption), Evgueni Galperine, dans le cadre du Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand, en février 2008, et la leçon de musique donnée par le compositeur de musique de film québécois Robert Marcel Lepage dans le cadre de l'édition 2008 des Rendez-vous du cinéma québécois, à Montréal.

En écoutant les thèmes abordés par les compositeurs d'ici et d'ailleurs, nous avons constaté que la réalité québécoise, en ce qui a trait à l'utilisation d'outils technologiques pour la composition et l'enregistrement ainsi qu'aux conditions de travail et aux exigences de la profession, est très similaire à la réalité mondiale. La planétarisation des connaissances et des courants découlant de la mondialisation engendre donc inévitablement des effets sur la musique d'application ainsi que sur la composition pour le petit et le grand écran. Les propos des compositeurs étrangers permettent de penser que les réflexions énoncées dans le présent projet rejoignent une réalité beaucoup plus vaste que la nôtre.

Nous avons présenté, dans ce chapitre, les modes de collecte de données propres à l'étude, soit l'observation et l'entrevue. Dans le cas de l'observation, nous avons présenté et décrit les personnes, les situations et les éléments spécifiques observés. Pour ce qui est des entrevues, nous avons d'abord présenté, défini et justifié le choix de l'échantillon. Puis, nous avons exposé et expliqué les plans d'entretien destinés aux trois groupes de répondants. Enfin, nous avons fait état d'une série de conférences auxquelles nous avons assisté et qui nous ont permis de récolter des données additionnelles pertinentes au regard de la présente recherche. Le prochain chapitre sera consacré à la présentation, à l'analyse et à l'interprétation des données récoltées à l'occasion de l'observation, des entrevues et des conférences.



## CHAPITRE IV

### PRÉSENTATION ET ANALYSE DES DONNÉES

Dans le chapitre précédent, nous avons décrit en détail les situations, les paramètres et les protagonistes étudiés dans la présente recherche. Dans les pages qui suivent, nous présenterons les informations que nous avons recueillies dans le cadre de notre observation et de nos entrevues, puis nous en ferons la synthèse pour finalement dégager les constations et les conclusions qui s'imposent et qui viendront corroborer ou infirmer notre hypothèse de travail.

#### 4. 1 Observation

##### 4. 1. 1 Benoit Groulx

Nous avons observé Benoit Groulx dans les différentes étapes de la composition d'une trame musicale pour le cinéma. Cela nous a permis de l'observer en action dans l'élaboration de la musique du film *The pen and the sword*. Voici donc un sommaire des méthodes et outils utilisés par ce musicien pour la composition.

Le compositeur a préalablement visionné le film en compagnie du réalisateur afin de déterminer, en collaboration avec celui-ci, les séquences devant être assorties de musique (le film n'était alors pas accompagné d'un *temp track*). Il faut préciser que ce repérage est sujet à changement en cours de processus, et que le compositeur

peut prendre certaines libertés à ce niveau s'il estime que des améliorations sont susceptibles de contribuer au résultat global de la production. M. Groulx a ensuite relu le scénario pour appréhender de façon personnelle les personnages et l'histoire. Signalons ici que ce compositeur n'est pas partisan de la formule de la « musique à l'image » (musique qui suit de très près l'action qui se déroule à l'écran : accompagnement musical synchrone), ce qui explique pourquoi il préfère travailler en se fondant sur le scénario. Après avoir cerné l'atmosphère générale du film, il s'est attaqué au travail purement technique visant l'élaboration des différents thèmes musicaux.

Pour ce faire, il a inséré le film en format *QuickTime*<sup>1</sup> dans son ordinateur et en se servant du logiciel *Logic*<sup>2</sup>, qui fournit une référence absolue (le minutage de la musique à composer) et une référence relative (un indicateur temporel qui positionne la séquence musicale par rapport aux images vidéo - *timecode*), il a chronométré les séquences à l'égard desquelles il devait composer et déterminé le nombre de secondes ou de minutes nécessaires. Il a ensuite déterminé le caractère (la teinte générale : enjouée, triste, etc.) et la battue (style binaire 4/4, style ternaire 3/4, rythmes composites 7/8) des séquences. Avec ces données, le logiciel lui a indiqué combien de mesures devaient être composées selon les tempi déterminés.

Bénéficiant de ces indications, M. Groulx a pu se distancier des images du film et des logiciels informatiques pour entrer dans la phase de création proprement dite. Il a composé les différents thèmes du film au piano et les a orchestrés manuellement.

---

<sup>1</sup> QuickTime est une bibliothèque logicielle de gestion globale du son et de l'image développée par Apple. La plate-forme QuickTime offre une solution complète pour la création, la production et la lecture de contenus multimédias.

<sup>2</sup> Logiciel intégrant un séquenceur, un échantillonneur, un processeur d'effets, un contrôleur MIDI et un éditeur de partitions.

Une fois les thèmes orchestrés, il en a joué les différentes parties (ligne du violon I, du violon II, de l'alto et du violoncelle - dans le cas d'un quatuor à cordes) au clavier contrôleur<sup>3</sup> qui les a transcrit dans *Logic*, afin de simuler les sons des instruments choisis. Lorsque le compositeur écoute les thèmes composés en visionnant les images du film, il arrive qu'il doive apporter quelques modifications. En cas de non-concordance entre la musique et l'image, il rectifie alors les partitions.

Une fois les thèmes achevés, M. Goulx les a convertis en fichiers MIDI et exportés dans le logiciel *Sibelius*<sup>4</sup>, pour l'édition des partitions. Finalement, il a parfait l'orchestration et la mise en page des partitions avant de procéder à l'impression.

Dans un deuxième temps, nous avons assisté à l'enregistrement de la trame musicale du film *The pen and the sword*. En studio, Benoit Goulx a assumé la direction des musiciens. À plusieurs reprises, il s'est adressé aux instrumentistes en utilisant le langage musical pour leur communiquer des indications au niveau du jeu et de l'interprétation. Il a également interagi avec l'ingénieur de son et son assistant en termes techniques spécialisés. Finalement, il a évalué les différentes prises enregistrées, retenant les meilleures aux fins du montage final.

Nous avons noté que le temps d'enregistrement disponible était limité eu égard aux objectifs fixés au départ. M. Goulx a d'ailleurs dû apporter quelques modifications (par exemple en demandant à un seul violoncelliste d'enregistrer une

---

<sup>3</sup> Le clavier contrôleur est un synthétiseur qui ne produit pas de son par lui-même et qui envoie seulement des codes MIDI traduisant le jeu du musicien. Les données MIDI peuvent ensuite être entendues au moyen d'un synthétiseur réel ou virtuel (ordinateur).

<sup>4</sup> Sibelius est un éditeur de partitions destiné aux compositeurs et musiciens professionnels. Il propose des fonctions très avancées. Entre autres, sa fonction d'arrangement permet d'orchestrer une partie ou la totalité de la partition. Sa fonction d'annulation permet de revenir sur les 10 000 dernières opérations. Il permet également de signaler les erreurs d'écriture, qu'elles soient rythmiques, liées à la tessiture d'un instrument, etc. Le rendu imprimé est d'excellente qualité.

partie qui aurait dû être interprétée à l'unisson par trois violoncelles. La coordination parfaite des trois violoncelles au niveau de la justesse et du rythme aurait exigé un nombre plus élevé de prises) en cours d'enregistrement pour parvenir à couvrir l'enregistrement de tout le matériel musical. Cela dit, tant les interprètes que les techniciens de la régie semblaient heureux de participer à l'enregistrement et tous ont apprécié le résultat final.

Le réalisateur du film a assisté à une partie de l'enregistrement. Il n'a commenté ni le déroulement de l'enregistrement ni le contenu musical.

#### 4. 1. 2 FM LeSieur

Nous avons observé FM LeSieur dans les différentes étapes de la composition de la trame musicale du long métrage *Nitro*. Voici un sommaire des méthodes et des outils qu'il a utilisés pour la composition.

Lorsqu'il a été approché pour travailler à l'élaboration de la musique originale de *Nitro*, M. LeSieur a d'abord lu le scénario. Il n'a toutefois commencé à composer qu'à partir du moment où on lui a livré le montage final du film accompagné d'un *temp track*. Il nous a confié que généralement, la lecture du scénario l'amène sur de mauvaises pistes. Pour lui, ce sont plutôt les images qui stimulent sa créativité et font naître ses idées.

La première étape du travail a donc été d'insérer les images du film et le *temp track* dans le logiciel *Pro Tools*<sup>5</sup>. Cette opération lui a permis de déterminer les

---

<sup>5</sup> Pro Tools est un système audio-numérique. Il est utilisé dans des domaines aussi variés que l'enregistrement et le mixage musical, la postproduction audio, le montage son, la création sonore et la composition musicale.

séquences pour lesquelles il devait composer en fonction des références données par le *temp track*. Parallèlement, le compositeur a entré une série de données dans le logiciel *Cue Log Manager* qui lui a permis de répertorier toutes les informations relatives au projet et de coordonner le déroulement de ses séances de composition et d'enregistrement. Le logiciel *Cue Log Manager* est un assistant virtuel qui gère le temps dont dispose le compositeur pour sa production. Ce programme informatique lui permet notamment de lister la quantité de séquences à composer, le nombre de minutes composées, le nombre de minutes qu'il lui reste à composer, etc.

Avant d'entreprendre l'élaboration des différents thèmes musicaux, le compositeur a effectué une recherche de sons. Il a sélectionné les instruments synthétiques dont il pensait se servir pour la trame sonore et a créé un modèle de base (*template*) dans le logiciel *Digital Performer* (logiciel de création musicale de même type que les logiciels *Logic* ou *Live*) dans lequel chaque piste est assortie d'un son qui sert pour l'ensemble des séquences à composer. De cette manière, le compositeur gagne du temps parce qu'il n'a pas besoin d'importer les sons pour chaque nouvelle séquence.

Une fois les étapes de préparation complétées, FM LeSieur a pu composer les différentes séquences au clavier contrôleur en visionnant les images du film. La production de la trame sonore originale est étroitement liée au *temp track* fournie par le réalisateur et le monteur. Le compositeur s'est toutefois permis certains écarts par rapport à celui-ci lorsqu'il jugeait que les modifications pouvaient contribuer à améliorer le résultat global de la production. Certaines séquences musicales ont donc été allongées ou carrément ajoutées alors que d'autres ont été raccourcies ou tout simplement éliminées.

Le compositeur a ensuite été aidé par trois assistants. Le premier, Martin Laniel, s'est occupé de la programmation. Il a d'abord édité l'information MIDI en ajoutant ou en enlevant certains éléments (ajout du vibrato, modifications des articulations, modification des volumes, etc.) par rapport à ce que M. LeSieur avait enregistré à partir du clavier contrôleur. Ensuite, M. Laniel a converti les fichiers MIDI en format audio.

Le deuxième assistant, François Arbour, ingénieur de son, a prémixé les pistes converties en format audio en préparation de l'enregistrement en studio avec les instrumentistes. Comme la trame musicale est hybride (instruments acoustiques et synthétiques), les pistes synthétiques sont entendues par les instrumentistes à l'aide de casques d'écoute lors de l'enregistrement pour des raisons de justesse et pour communiquer aux musiciens l'intention musicale recherchée. Si le coussin harmonique synthétique est doux (*piano* – nuance) et lié (*legato* – phrasé musical), les musiciens pourront davantage s'en rapprocher. M. Arbour a également aidé le compositeur quant à l'aspect technique tant en préproduction qu'en postproduction (branchement d'un micro, filtrage du bruit ambiant, défragmentation du disque dur, ajout d'un compresseur sur la grosse caisse, utilisation d'un égalisateur graphique pour l'enlèvement des hautes fréquences et l'ajout de basses, etc.).

Le troisième assistant, Grégoire Morency, copiste et orchestrateur, a transcrit les thèmes composés au clavier contrôleur en partitions pour que les instrumentistes puissent les interpréter. Les fichiers MIDI (partitions approximatives produites par *Digital Performer*) ont été exportés dans le logiciel *Finale*<sup>6</sup> pour l'édition des partitions. M. Morency s'est également occupé de la mise en page et de l'impression des partitions.

---

<sup>6</sup> *Finale* est un programme de notation musicale qui contrôle chaque aspect d'une page à imprimer et intègre la gestion complète des entrées et sorties MIDI.

Nous avons ensuite assisté à l'enregistrement de la trame musicale de *Nitro*. Lors des différentes séances, tant à domicile qu'en studio, le compositeur était accompagné de son assistant Grégoire Morency. Ce dernier a assuré la direction des musiciens lors de l'enregistrement. Pour sa part, M. LeSieur était en régie pour commenter et approuver les différentes prises.

Le temps alloué à l'enregistrement a suffi à l'atteinte des objectifs fixés. Les musiciens et les techniciens nous ont paru satisfaits du déroulement de l'enregistrement.

Le réalisateur a assisté aux diverses séances d'enregistrement. Il n'a formulé aucun commentaire par rapport au déroulement de l'enregistrement et aux compositions musicales. Il s'est contenté du rôle de spectateur.

#### **4. 1. 3 Bilan**

Nous retenons de ces deux situations d'observation la diversité des méthodes et outils utilisés par les deux compositeurs, Benoit Groulx et FM LeSieur, tant à l'étape de l'élaboration de la trame musicale que de l'enregistrement de celle-ci.

L'observation nous a permis de remarquer la disparité des ressources matérielles dont disposaient les deux compositeurs. Contrairement à FM LeSieur, Benoit Groulx ne possède pas l'équipement technique d'imitation des instruments acoustiques (nous faisons référence ici à des banques de sons orchestrales qu'il faut sans cesse renouveler) qui lui permettrait de fournir aux réalisateurs et aux producteurs une trame sonore complètement synthétique. Il ne dispose pas non plus d'un studio d'enregistrement personnel. Dans un contexte où la technologie occupe une place aussi importante, nous sommes d'avis que le fait de composer au piano et

de présenter des maquettes (*mock ups*) approximatives aux chefs de file de l'industrie cinématographique diminuent considérablement les chances du compositeur de décrocher des contrats, surtout dans le cas où celui-ci ne jouit pas encore d'une solide réputation.

De plus, M. Groulx travaille la plupart du temps seul à l'étape de la création, contrairement à M. LeSieur qui est entouré d'une équipe (ingénieur de son, orchestrateur, copiste, programmeur informatique), ce qui lui permet de se concentrer davantage sur la création et de travailler simultanément sur plusieurs projets.

Nous croyons que ces différences résultent notamment du fait que les compositeurs observés possèdent des savoir-faire différents. Benoit Groulx excelle dans le domaine de l'écriture musicale classique, tandis que FM LeSieur est un expert dans le langage numérique et la manipulation de sons synthétiques. Ils parviennent tous les deux très bien, malgré tout, à composer des musiques de film au Québec. Ils sont tous deux très doués, et leur travail est reconnu et apprécié par leurs pairs.

Cela dit, l'observation des compositeurs ne permet pas à elle seule de comprendre les enjeux et les difficultés de la profession. Elle ne nous permet pas, non plus, de cerner l'impact des décisions et des mesures prises par les chefs de file de l'industrie sur la créativité et la liberté des compositeurs.

Pour les raisons évoquées, le deuxième mode de collecte de données, soit les entrevues, s'est donc avéré fondamental pour l'atteinte des objectifs que nous nous étions fixés. Les entrevues nous ont en effet permis de revenir sur les situations observées, d'analyser leurs différentes facettes et de mesurer toute leur ampleur. Les observations ont grandement orienté les questionnaires d'entrevue. Il existe donc un



lien direct entre la réalité observée sur le terrain et les sujets abordés par la suite lors des entretiens individuels.

## **4.2 Entrevues**

Les rencontres individuelles avec les compositeurs, les producteurs et les réalisateurs nous ont permis d'approfondir plusieurs thèmes en lien avec la problématique à l'étude. La richesse du corpus afférente à la variété des expériences et des intérêts des divers intervenants nous a permis de recueillir plusieurs points de vue.

Dans les pages qui suivent, nous ferons état des propos recueillis en réponse aux diverses questions soumisees et dresserons ainsi le portrait de la situation actuelle de la composition de musique de film au Québec.

### **4.2.1 Incidences des facteurs technologiques**

En analysant les données recueillies lors de l'observation, nous avons constaté que l'aspect technique occupait une place considérable dans les tâches et exigences actuelles du métier de compositeur de musique de film. Nous avons donc voulu consolider notre corpus et comprendre, à l'aide d'entrevues individuelles, comment les facteurs technologiques agissaient sur la création d'œuvres musicales pour le cinéma au Québec. Voici le fruit de nos recherches.

Les situations observées au niveau des activités de composition, nous ont permis de constater que les méthodes et les outils employés dans l'élaboration d'une trame musicale filmique ont nettement évolué, notamment depuis l'apparition du langage MIDI, l'utilisation de synthétiseurs, d'échantillonneurs, de séquenceurs, de

banques de sons, de logiciels d'écriture, etc. Ces outils, toujours plus performants, facilitent d'une certaine manière la tâche du compositeur et permettent de nouvelles possibilités sur le plan de la création. Ainsi, le synthétiseur permet de générer et de manipuler des sons électroniquement. L'échantillonneur peut capter des éléments sonores de tout type (un bruit, un instrument isolé, un orchestre), en analyser et en mémoriser très finement les caractéristiques et les restituer à l'identique ou après transformations (adjonction d'effets, combinaison de sons). Les banques de sons donnent accès à des orchestres symphoniques virtuels, à des segments musicaux orchestrés, etc. Les logiciels informatiques aident à la structuration des idées musicales, facilitent l'écriture, peuvent assurer l'arrangement et l'orchestration d'une partition, signalent les erreurs d'écriture, proposent des outils simples et rapides d'effacement, de copie et de collage de sections d'une partition ou de notes individuelles, offrent des fonctions de présentation, de mise en page et d'impression des partitions, etc.

Nous avons abordé le thème de la composition à l'aide d'outils technologiques avec Michel Cusson. Ce dernier s'est montré très enthousiaste par rapport aux nouvelles possibilités de création, de mixage et d'enregistrement qu'offre l'ordinateur aux compositeurs :

Aujourd'hui, le traitement audio fait partie de la création, au même titre que l'écriture des notes de musique. Ce que tu peux faire avec les fichiers audio est absolument fantastique. Dans les musiques de film, tu as beaucoup de traitement comme ça maintenant. Il y a beaucoup de gens qui travaillent avec ça : un *laptop* et c'est tout. La nouvelle génération, c'est une génération de *laptop*. Avec le *laptop* tu peux faire tout ce que tu veux. C'est un outil de création, de mixage, d'enregistrement. En allant piquer des petits bouts d'audio un peu partout, tu peux créer une trame sonore extraordinaire.

Il se sert d'ailleurs lui-même d'outils technologiques pour créer :

Moi, j'ai une collection que j'appelle une *sample bank*. Ce sont tous les enregistrements que j'ai faits. Tout ce que je trouve bon, je le mets de côté et je le mets dans ma *sample bank*. Ce sont des enregistrements acoustiques que j'ai mis sur mon ordinateur. C'est de l'audio, ce n'est pas du MIDI. Ce sont des « vrais ». J'ai des techniciens qui sont ici et à qui je peux demander par exemple de prendre un accordéon d'une piste qui était plus lente, de l'étirer, de la trafiquer et là, ça va donner d'autre chose.

Alors, j'ai une banque de toutes sortes d'idées. Des vraies affaires que je peux prendre comme *starters* et qui m'amènent à d'autres choses. Ce que j'aime, c'est de partir d'un élément organique. Même si j'ai des synthétiseurs, je ne les utilise pas vraiment souvent. J'utilise plutôt des vraies affaires que je recycle de toutes sortes de façons. Je fais des combinaisons par exemple d'instruments de percussion d'un tel film avec un autre. Ça donne une approche intéressante, une approche naïve qui peut être ben l'fun.

J'ai acheté des CD (libres de droits) et des banques. Mais souvent, je pars de ce que j'ai. Je reprends les musiciens que j'ai enregistrés.

Cela dit, les commodités qu'apportent ces instruments technologiques peuvent également se doubler d'éléments négatifs, notamment la réduction relative (ou une certaine migration) des compétences musicales strictes des compositeurs. L'accessibilité à ce type d'outils et la gamme de possibilités qu'offrent les nouvelles méthodes tendent à diminuer la compétence de base des compositeurs, amoindrissant ainsi parfois la qualité des œuvres qu'ils produisent. En d'autres mots, la convivialité des outils et programmes technologiques utilisés peut avoir pour effet d'atténuer la qualité des compétences de base nécessaires à la composition d'œuvres de qualité.

C'est le point de vue que nous a livré Pierre-Daniel Rheault en nous communiquant ses réflexions sur l'arrivée de la technologie MIDI :

J'ai en horreur les imposteurs. La technologie MIDI a fait en sorte que des gens sans absolument aucune compétence ont pu s'improviser compositeur. Je ne leur enlève pas le talent d'avoir des bonnes idées, mais ils n'ont aucune compétence d'écriture, encore moins d'orchestration.

Le MIDI a « déflaboxé » la rigueur qu'on doit avoir pour approcher le métier de compositeur. C'est devenu trop facile. En plus de ça, ce qui est angoissant, révoltant, choquant ce sont les *Apple loops*. Ça c'est épouvantable. Tu achètes n'importe quel ordinateur Apple avec un petit programme qui s'appelle *Garage band* dans lequel tu as un séquenceur et là tu as une banque de segments disponibles (événements MIDI préorchestrés – une ou deux mesures qui se tiennent) que tu colles (tu les *drag* sur la *track* dans n'importe quel ordre) et ça marche. Tu les enchaînes les uns après les autres par essais et erreurs. Quelqu'un qui est patient et qui a juste un peu d'oreille (sans avoir aucune formation musicale) va comprendre comment ça marche. Ça va lui prendre deux semaines et il va pouvoir faire du *jingle*. Ces segments sont libres de droit d'auteur. Ça a été fait pour Apple par des *jobbers* qui ont besoin de manger, de payer leur hypothèque et de remplir leur frigidaire.

Somme toute selon M. Rheault, les outils technologiques pourraient, à la rigueur, permettre à n'importe qui de s'improviser compositeur.

La dévaluation des compétences des compositeurs dénoncée par M. Rheault découle notamment de la manipulation des synthétiseurs et des échantillonneurs. Ces outils permettent à l'utilisateur d'avoir accès à un véritable orchestre symphonique (grande variété de sons, d'attaques, de timbres, de nuances) et de composer sans pour autant connaître de façon approfondie la notation musicale (les différentes clés, mesures et armures), les règles d'harmonie, le registre et les contraintes techniques de chacun des instruments.

Benoît Groulx partage le point de vue de Pierre-Daniel Rheault. Il considère lui aussi que les outils technologiques peuvent avoir un impact négatif sur la composition pour le cinéma :

La technologie (les claviers, les échantillonneurs) nous permet de jouer des cordes ou des cuivres comme on joue du clavier, parce que tout se fait sur le clavier. Mais, un basson ne peut pas faire certaines choses techniquement. Il faut donc bien connaître les instruments pour écrire en fonction de leurs particularités et de leurs limites, et ce n'est pas le cas de tous les compositeurs.

Il pousse encore plus loin la réflexion en livrant le commentaire suivant :

C'est clair qu'il y aurait beaucoup moins de compositeurs de musiques de film s'il n'y avait pas ces outils-là [séquenceurs et échantillonneurs] aujourd'hui. Ce que je veux dire, c'est qu'il y aurait beaucoup de compositeurs qui ne seraient pas là où ils sont s'ils n'avaient pas eu ces outils de travail, parce que, finalement, ils n'ont pas les connaissances nécessaires en écriture musicale. Par contre, il y aurait davantage de compositeurs de musique sérieuse ou de musique de concert aujourd'hui qui feraient de la musique de film.

La composition pour l'image est un métier en soi. Un grand interprète, un improvisateur hors pair, un mélodiste reconnu ou n'importe quel individu ayant un bon sens de la ligne musicale (combinaison accrocheuse de notes) ne devient pas compositeur du jour au lendemain. Le métier de compositeur requiert une connaissance approfondie de l'instrumentation, une maîtrise de l'écriture musicale et une culture générale élargie du répertoire classique et cinématographique. Généralement, ces connaissances s'acquièrent dans le cadre d'une formation académique spécifique et se parfont grâce à l'expérience sur le terrain et aux démarches personnelles des compositeurs (analyse de partitions, écoutes musicales variées, exercices d'écriture, etc.).

Pour Pierre-Daniel Rheault, l'apprentissage didactique de la composition est une exigence impérieuse à la pratique du métier. Voici d'ailleurs la réponse qu'il nous a livrée lorsque nous lui avons demandé si la composition exigeait des études spécifiques :

Moi, j'ai prétendu composer pendant 20 ans et à l'âge de 42 ans, je suis retourné sur les bancs d'école et j'ai fait de la composition sérieusement.

*Q. : Pourquoi ?*

Peut-être que ce que je livrais faisait l'affaire des gens pour qui je travaillais, mais je ne m'aimais pas, je n'aimais pas ce que je faisais, je me tombais sur les nerfs, je me posais toujours la même question (formulée en anglais) : « *Am I going to compose the same fucking tune for the rest of my life ?* » Lorsque je

composais avant d'aller à l'école, j'étais dirigé essentiellement par ma gestuelle physique. Je composais ce que mon corps me disait de composer. J'étais limité par mon approche du piano. T'as pas besoin d'un cours pour apprendre à avoir des mélodies, ça tu l'as quand tu viens au monde, mais il faut apprendre comment jouer avec ta matière.

Précisons que si certains compositeurs échappent aux exigences fondamentales de la profession grâce aux outils technologiques, il demeure que nombre de compositeurs possèdent le bagage de connaissances techniques et musicales requises pour créer. C'est ainsi qu'ils utilisent les outils technologiques pour mettre à profit leurs connaissances et compétences et non comme instruments uniques de composition. Le compositeur doté de la formation musicale de base utilise ces outils pour entendre le fruit de son travail sur papier grâce à l'écoute de l'ensemble des voix sur les instruments synthétiques, vérifier s'il y a des erreurs d'orchestration, simplifier l'édition des partitions, obtenir l'approbation du réalisateur au moyen d'une maquette synthétique, ou encore pour livrer une trame sonore synthétique lorsque le budget ne permet pas l'enregistrement acoustique des partitions. Dans le cas de l'enregistrement synthétique, un commentateur a fait état d'un problème au niveau des échantillons utilisés par des intervenants ne possédant pas les compétences musicales essentielles nécessaires. Voici le commentaire de Frédéric Weber :

On fait miroiter aux gens qu'on peut tout faire avec les échantillons, mais c'est faux. Il y a des limites. C'est un des gros problèmes de la plupart des gens qui n'ont pas de véritables notions de composition : quand ils arrivent sur le clavier, ils jouent comme sur un clavier. Alors la ligne de violon qui a été composée sur un clavier sans que le compositeur n'ait pensé aux articulations, aux liaisons, au registre, etc. ne sonne pas bien. Il faut s'organiser à l'avance pour écrire une ligne qui ne sera pas dénaturée aux instruments synthétiques et la solution, c'est de bien connaître les instruments à reproduire. C'est le compositeur qui doit se servir des échantillons de façon à ce que ça ne paraisse pas que c'est une librairie.

Cela dit, précisons que les logiciels d'écriture, les synthétiseurs, les échantillonneurs, les séquenceurs et le système MIDI font désormais partie du paysage de la composition de musique de film au Québec et ailleurs dans le monde. Il s'agit d'un phénomène irréversible. Nos investigations nous ont permis de constater que l'usage des outils technologiques est devenu presque inévitable dans la profession. Ainsi, rares sont les compositeurs qui peuvent se permettre de boudier la technologie au profit d'une approche plus personnelle et traditionnelle de la composition. De nos jours, les compositeurs doivent présenter des maquettes très élaborées aux chefs de file des productions cinématographiques pour obtenir des contrats de travail et faire approuver par les réalisateurs les thèmes composés pour leur film. Pierre-Daniel Rheault nous explique la situation :

J'ai fait approuver ma production jusqu'au début des années 1980 sur piano-track<sup>7</sup>. En 1983, il y a eu l'invention du clavier DX7 de Yamaha. Ce fut l'introduction du langage MIDI. À partir de ce moment, les musiciens ont acheté de plus en plus d'équipement. Ça a été le début des studios personnels. Ça rendait les musiciens très autonomes et c'est à partir de ce moment qu'ils ont commencé à produire des maquettes. En anglais, il y a une expression qui dit : *You have to do the job to get the job*. Aujourd'hui, tu ne peux pas juste parler de la *gig*<sup>8</sup>. Tu soumetts un thème presque final où tu présentes une minute d'*underscore*<sup>9</sup> pour un segment qu'on t'envoie. Si t'es pas autonome, tu brûles 2000 - 3000 \$ le temps de le dire et il n'y a rien qui te garantit que tu vas avoir la *gig*.

C'est donc dire que les compositeurs doivent maintenant être en mesure de présenter des maquettes synthétiques peaufinées et des trames sonores synthétiques fidèles aux instruments acoustiques (dans la mesure du possible) pour avoir le plus de chances possibles d'obtenir un contrat. Les compositeurs qui ne sont pas équipés adéquatement sont souvent pénalisés et risquent même de ne pas voir leurs projets

<sup>7</sup> Démon de piano enregistré au moyen d'un cassetophone et d'un micro dynamique.

<sup>8</sup> Mot de l'argot anglais désignant dans le présent contexte un engagement musical.

<sup>9</sup> L'*underscore* est la musique de fond (musique d'accompagnement), à l'opposé de la musique thème ou de la musique visuelle (musique que les acteurs entendent et voient).

considérés par les chefs de file de l'industrie cinématographique. La possession d'outils technologiques devient donc de plus en plus nécessaire.

Il est indéniable que les instruments modernes de composition ont contribué à transformer les processus de composition et la qualité générale des œuvres. Idéalement, la technologie devrait être au service du compositeur, mais ce n'est pas toujours le cas. On peut alors parler d'un certain déterminisme technologique qui oriente l'art et transforme le processus même de composition.

Un tel phénomène se retrouve à différentes époques et dans divers contextes culturels. C'est ce que nous avons exposé dans le chapitre « Problématique et cadre théorique », en nous appuyant sur les écrits d'auteurs tels que Andrew Feenberg, Frank Popper, Walter Benjamin et Theodor W. Adorno. Nous poursuivons ici la réflexion en nous référant à un ouvrage du critique d'art et auteur américain Clement Greenberg qui s'est penché sur la question de l'art cultivé, dit d'avant-garde introduit dans les années 1850-1860, par rapport à l'art populaire *kitsch*, considéré comme simple objet de consommation.

La vraie et la plus importante fonction de l'avant-garde n'était pas d'« expérimenter » mais de trouver une voie par laquelle il serait possible de *continuer à faire évoluer* la culture au milieu des confusions et de la violence idéologiques. En se retirant complètement du public, le poète ou l'artiste d'avant-garde cherchait à maintenir le niveau élevé de son art en le raréfiant et en l'élevant à l'expression d'un absolu où toute contingence et toute contradiction seraient soit résolues soit sans objet. D'où l'avènement de « l'art pour l'art » et de la « poésie pure », où toute préoccupation de continu est à éviter comme la peste. (1998 : 11)

Un second phénomène culturel nouveau a fait son apparition, en même temps que l'avant-garde, dans l'Ouest industrialisé, phénomène auquel les Allemands ont donné le nom merveilleux de *kitsch*; il s'agit d'un art et d'une littérature populaires et commerciaux faits de chromos, de couvertures de magazines, d'illustrations, d'images publicitaires, de littérature à bon marché, de bandes



dessinées, de musique de bastringue, de danse à claquettes, de films hollywoodiens, etc. (1998 : 15-16)

De là, pourrions-nous aller jusqu'à dire qu'une certaine partie des trames musicales actuelles pour le cinéma au Québec s'apparenteraient au *kitsch* ? Les pratiques contemporaines de composition tendent-elles à diminuer la qualité des œuvres musicales filmiques destinées au grand public ?

Meiro Stamm, vice-président de la Guilde des compositeurs canadiens de musique de film, s'inquiète de l'effet négatif des technologies émergentes sur la qualité des œuvres musicales pour le cinéma. Dans un article publié en 2008 dans *Spotting Notes*, il exprime ses craintes vis-à-vis d'un art de plus en plus menacé par l'accessibilité des outils technologiques. En voici un extrait :

M'étant vu remettre un nombre appréciable de démos par des aspirants compositeurs et ayant fait partie de plusieurs jurys aux Gemini Awards, je m'inquiète un peu de l'effet d'homogénéisation que peut produire la disponibilité des techniques électroniques de composition et de réalisation de musiques de films. Cette tendance est non seulement inquiétante au point de vue artistique, mais elle constitue selon moi un danger véritable pour toute notre industrie. Comment peut-on vanter les mérites de la musique originale et encourager les producteurs à prévoir des budgets de production décents lorsque l'on entend autour de soi tant de musiques de films qui se ressemblent les unes les autres parce que les compositeurs utilisent tous les mêmes bibliothèques de boucles ? (2008 : 2 et 7)

Les « nouvelles pratiques » associées aux technologies émergentes entraîneraient donc, de l'avis d'un certain nombre, une dépréciation relative de la qualité des œuvres musicales pour le cinéma en élargissant l'accès à la composition et en permettant pratiquement à qui veut de s'improviser compositeur, du moins à certaines étapes du processus. Ces pratiques semblent également être, en partie, à l'origine du phénomène dit de la composition fantôme au Québec. Comme nous l'avons expliqué brièvement dans le premier chapitre « Problématique et cadre

théorique » (p. 16-17), certains créateurs doués et expérimentés au niveau du maniement des outils technologiques et du traitement des sons synthétiques, doivent parfois recourir aux services d'autres musiciens possédant une formation musicale plus approfondie pour combler certaines lacunes théoriques en composition. Ces situations se produisent généralement dans les cas où la trame musicale créée synthétiquement doit par la suite être transcrite en partitions (orchestrée) pour être interprétée par des instrumentistes. Dans l'article « Compositeurs animés et technologie » publié dans *Paroles & Musique*, Pierre-Daniel Rheault décrit le phénomène :

La démocratisation de la technologie au début des années 80 a permis à une génération complète de musiciens, en très grande majorité autodidactes, d'accéder à une variété incroyable d'instruments et de logiciels de tous genres qui peuvent, comme le prétend la publicité, remplacer l'orchestre. Et c'est là que le bât blesse. Les manuels d'instructions fournis avec chacun de ces bidules ne se préoccupent guère de considérations stylistiques et théoriques. En fait, comme avec une automobile, ils nous indiquent comment démarrer et passer en première vitesse. Ensuite, c'est à vos risques et périls. Ne vous fiez donc pas à l'étendue des « patchs » ou combinaisons de vos échantillonneurs. Elle excède généralement les limites normales des instruments réels (voir mon article précédent où je recommandais la connaissance approfondie de l'instrumentation et de la théorie musicale<sup>10</sup>). (2001 : 15)

C'est donc en partie pour pallier aux limites des instruments et des logiciels informatiques que l'on retient parfois les services de compositeurs possédant une formation musicale poussée. Cela dit, nos recherches sur le terrain nous ont révélé

---

<sup>10</sup> Voici l'extrait du précédent article : « [...] dans les universités ou collèges où l'on enseigne le métier, le cheminement est très rigoureux. Ce choix de carrière oblige à une étude exhaustive des différents genres musicaux. L'instrumentation et l'orchestration ne doivent plus avoir de secrets pour le compositeur, même et surtout s'il utilise des échantillonneurs pour le travail préparatoire ou final. Qui plus est, le nombre grandissant de productions à caractère historique ou ethnique exige une réelle connaissance de l'histoire et de très bonnes notions d'ethnomusicologie. Le bluff ne marche qu'un temps... »

Rheault, Pierre-Daniel. 2001. « La musique de film et de télévision : l'apprentissage ». *Paroles & musique*, vol. 8, no 2 (automne), p. 16

que la composition fantôme ne résulte pas uniquement des lacunes musicales de certains compositeurs. Elle apparaît aussi lorsque le compositeur ne peut livrer le matériel promis dans le délai imparti par la production, notamment du fait qu'il travaille sur plusieurs contrats en même temps.

Poussons plus avant l'examen du phénomène de la composition fantôme en prenant appui sur les commentaires formulés par les compositeurs, les réalisateurs et les producteurs interviewés.

Précisons d'entrée de jeu qu'une part du malaise réside dans la définition même de certaines activités. En effet, tous ne s'entendent pas sur l'acception du travail d'orchestration et d'arrangement. Certains sont d'avis qu'il y a une part de création dans le travail d'orchestration et d'arrangement alors que d'autres réfutent cette idée. D'où le débat sur l'apport des assistants orchestrateurs et arrangeurs qui se plaignent parfois de ne pas obtenir une juste reconnaissance de leur contribution sur les plans juridique, financier et social.

Voyons comment les quatre compositeurs interviewés perçoivent quant à eux la situation. Pour sa part, Benoit Groulx considère que l'orchestration comporte des aspects de création de l'ordre de la composition :

Quand j'orchestre, je prends des décisions qui pour moi sont de l'ordre de la composition : inventer un contre-chant pour accompagner la mélodie principale, ré-harmoniser une section parce que je trouve que ça fait deux ou trois fois qu'on fait pareil, élaborer des contre-mélodies qui deviennent très thématiques, très caractéristiques de l'oeuvre, etc. À mon sens, l'orchestration fait partie de la composition parce qu'elle implique des décisions harmoniques.

Frédéric Weber est du même avis. Pour lui, il est évident qu'il y a une part de création dans le travail d'orchestration. La mélodie issue du processus de composition n'est pas un produit fini. Les choix liés à l'emploi des différents instruments dans un

ordre donné font partie de l'élaboration d'une œuvre. D'ailleurs, un compositeur qui proposerait à divers assistants d'orchestrer une mélodie obtiendrait au final autant de résultats différents que d'orchestrateurs engagés.

Lorsque le compositeur français Michel Legrand a été engagé à Hollywood pour composer la musique du long métrage *The Thomas Crown Affair* (1968), le producteur Norman Jewison lui a demandé avec quel orchestrateur il désirait travailler. M. Legrand a cru que c'était une blague. On lui a alors expliqué que c'était la façon de faire à Los Angeles. Il a rétorqué qu'il n'avait jamais travaillé de cette façon, que le travail d'orchestration faisait partie du processus de composition et qu'il était Michel Legrand justement parce qu'il orchestrait ses œuvres.

Cette anecdote nous a été relatée par Pierre-Daniel Rheault dans le cadre des questions que nous lui avons posées quant à l'apport du travail d'orchestration au niveau de la création. M. Rheault estime que les assistants qui prennent en charge les processus de l'orchestration et de l'arrangement pour le compte de compositeurs devraient pouvoir bénéficier d'une reconnaissance sur les plans juridique (droit d'auteur), financier (redevances) et social (reconnaissance de leur rôle).

Par ailleurs, Michel Cusson perçoit la situation différemment de Benoit Groulx, Frédéric Weber et Pierre-Daniel Rheault. Pour lui, l'orchestration ne comporte pas nécessairement une dimension créative. À l'appui de son point de vue, il invoque que certains compositeurs donnent des indications très précises à leurs assistants orchestrateurs. Lorsque le compositeur fournit une partition à plusieurs portées, remplie d'annotations aux fins de l'orchestration, la latitude créative de l'orchestrateur diminue alors considérablement.

Cela dit, il faut ajouter que la tâche de l'orchestrateur n'est pas toujours aussi bien définie par le compositeur et que le mandat de l'assistant peut se transformer pendant la durée du contrat de travail, ainsi que nous a expliqué Benoit Groulx :

Quand on parle d'orchestration, il y a une importante zone grise. L'orchestration n'est pas reconnue comme de la composition. C'est à l'origine de beaucoup de frustrations. Moi, quand j'orchestre, je pars souvent de peu pour arriver à des résultats qui sont loin d'où je suis parti. Parfois mon travail d'orchestrateur déborde, je deviens arrangeur et parfois je deviens compositeur pour certaines parties. On est donc dans un problème de définition des tâches et comment faire changer ça, c'est une grande question...

Nombre de compositeurs se sont déjà retrouvés dans des situations comme celle décrite ci-dessus où le travail requis débordait finalement largement le mandat initial. Frédéric Weber nous a livré un témoignage en ce sens :

Moi, ça m'est arrivé en télé comme arrangeur et même comme orchestrateur. Un moment donné, je faisais un téléroman. Le compositeur composait les thèmes, mais je me suis retrouvé à certains moments à faire de la musique originale et c'est lui qui avait le crédit. Je n'avais pas de droits d'auteur. Et tout le monde le savait. Tout le monde dans la production savait que moi, je travaillais et que je livrais les bandes.

Ces situations-là arrivent quand tu te retrouves à travailler pour d'autres. Tant que tu n'es pas engagé comme compositeur, tu es toujours à la merci de cette situation. Le compositeur t'appelle et te dit « j'aimerais ça travailler avec toi ». Là, il te dit c'est quoi le mandat « moi, j'ai besoin de toi comme arrangeur, je vais te donner tant. » Ça c'est le mandat. À partir du moment où ton travail s'élargit pendant le mandat, ça devient beaucoup plus compliqué. Là, t'essaies d'obtenir un crédit et t'arrives pas à l'avoir. Alors qu'est-ce que tu peux faire vraiment ? Moi, la solution que j'ai trouvée, c'est pas compliqué, c'est d'arrêter de travailler pour ces gens-là.

Des orchestrateurs qui font uniquement de l'orchestration, je ne suis pas convaincu qu'il y en a tant que ça. Ils font tous de la composition, à divers degrés.

De telles situations inévitables résultent du fait que les assistants ne bénéficient d'aucun droit d'auteur<sup>11</sup> ni droit moral<sup>12</sup> pour les œuvres sur lesquelles ils travaillent. Si nous nous penchons sur les droits d'auteur et autres modes de rémunération, nous constatons que le contrat liant le compositeur au producteur du film prévoit généralement le paiement par ce dernier au compositeur d'une somme forfaitaire couvrant l'ensemble des services, biens et droits devant être fournis aux termes du contrat, compte non tenu du paiement de sommes additionnelles pour certaines utilisations de l'œuvre musicale et prestations d'interprètes. En contrepartie, le producteur pourra formuler certaines exigences quant à la propriété des droits afférents aux œuvres, enregistrements et prestations fournis par le compositeur. Il souhaitera généralement obtenir la cession complète de l'ensemble des droits contre la rémunération forfaitaire établie au contrat (qualifiée essentiellement de *buy out*), mais l'appartenance du compositeur à des sociétés de droit d'auteur (SOCAN, SODRAC) interdiront que lui soient cédés certains droits. Le producteur pourra d'ailleurs être tenu, dans certains cas, au versement de sommes supplémentaires en vertu d'ententes collectives applicables à la prestation de services par le compositeur et les artistes-interprètes. D'autres paiements pourront également être exigés du producteur pour l'exploitation « secondaire » (exploitation des contenus musicaux sous forme d'enregistrements sonores destinés à la vente au public – disques compacts, cassettes audio) de l'œuvre et de l'enregistrement sonore.

---

<sup>11</sup> La Loi sur le droit d'auteur confère au détenteur du droit, pour une durée définie, un ensemble de droits d'ordre moral et économique qui sont exclusifs, distincts et spécifiques. Le droit d'auteur confère l'exclusivité en matière de publication, de production, de reproduction ou de représentation. La durée de l'exclusivité correspond généralement à la vie de l'auteur, à laquelle s'ajoute une période de cinquante ans suivant le décès. Le droit d'auteur n'a pas pour objet la protection des idées, mais leur expression originale une fois que celle-ci est fixée.

<sup>12</sup> Le droit moral consiste en une série de droits rattachés intrinsèquement à la personnalité même de l'auteur. Ces droits, de par leur nature, sont incessibles et ne suivent donc pas la disposition totale ou partielle des droits économiques (publication, reproduction, représentation et exécution publiques, adaptation). Le droit moral reconnu par la loi canadienne s'entend du privilège pour l'auteur de revendiquer la paternité (identité, signature) de l'œuvre et d'en interdire toute modification qui serait préjudiciable à son honneur ou à sa réputation.

Pour leur part, les compositeurs dits « fantômes » sont privés de tels droits puisque leur contribution n'est jamais reconnue, ni par les compositeurs qui retiennent leurs services, ni par les producteurs de films qui font exclusivement affaire avec les compositeurs en titre.

Pour que l'assistant (ou même le co-compositeur dans certains cas) puisse bénéficier de droits d'auteur, sa participation créative doit être prévue et indiquée dans le contrat de travail, alors que son rôle n'est pas toujours déterminé à un stade aussi précoce. Michel Cusson nous a relaté une expérience qui illustre bien ce type de situation :

Le problème, c'est que quand tu signes un contrat avec une compagnie de films, c'est toi qui es exclusif. Une fois, j'avais trop de matériel à écrire et un gars m'a aidé à composer. Il a composé cinq minutes. Moi, j'ai essayé de l'ajouter dans les crédits et de le mettre dans le *cue sheet*<sup>13</sup>, mais c'était trop compliqué. Légalement, j'ouvrais une boîte de pandore épouvantable. Ça coûte 5 000 \$ pour réécrire un contrat. Pis, ça s'en va dans des boîtes de carton après. Ça ne vaut vraiment pas la peine. Ça aurait dû être fait au départ, dans le contrat.

Puisqu'il est spécifié dans le contrat que le compositeur doit fournir personnellement les services de composition, il devient délicat d'informer le producteur que le signataire du contrat n'a pas composé la musique, en totalité ou en partie. Le compositeur ne souhaite évidemment pas que le producteur apprenne qu'il n'a pas pu fournir les services pour lesquels il a été engagé, soit par manque de temps (lorsque le compositeur ne peut livrer le matériel promis dans le délai imparti par la production, notamment du fait qu'il travaille sur plusieurs contrats en même temps) ou encore, par manque de compétences. Frédéric Weber explique le malaise des compositeurs qui retiennent les services d'assistants qui travaillent dans l'anonymat :

---

<sup>13</sup> Liste donnant l'ordre chronologique des séquences d'un programme audiovisuel.

Le compositeur a peur de se faire voir comme quelqu'un qui n'a pas livré à 100 % la composition. Il a peur de ne pas être à la hauteur vis-à-vis de celui qui l'engage. Il ne voudrait pas que le réalisateur pense « On a engagé tel compositeur et il n'a pas fait la moitié du travail. La prochaine fois, on ne l'engagera pas. On va plutôt engager Un tel (l'assistant par exemple). »

En plus de travailler dans l'ombre et d'être privé des droits d'auteur, l'assistant se voit également privé du droit de propriété intellectuelle. Son anonymat lui enlève tout moyen de faire reconnaître son apport et son talent et donc de bénéficier de la reconnaissance de l'industrie et du public. La collaboration des parties n'est aucunement étayée et n'est assortie d'aucune protection et d'aucun droit pour le sous-traitant. Le compositeur fournit du travail à l'assistant qui aspire à entrer dans l'industrie par la porte arrière. Mais, une telle occasion risque malheureusement de ne jamais se présenter. Cette relation inéquitable constitue une impasse pour l'assistant qui risque d'être condamné à travailler de manière occulte tout au long de sa carrière.

L'assistant a les mains liées et ne peut se permettre de dénoncer ce genre de pratiques. Il aurait trop à perdre, ainsi que nous l'a expliqué Frédéric Weber :

Quand tu commences comme orchestrateur-arrangeur, tu ne veux pas trop brasser la cage parce que t'as peur de ne pas te faire réengager, t'as peur que ton nom circule après et que le compositeur dise « lui, il ne faut pas l'engager parce qu'il m'a fait ça ». Il y a toujours la crainte de représailles et de te retrouver sans travail.

À la suite de ces propos, nous avons voulu savoir comment les compositeurs interviewés proposaient de corriger la situation. Les avis de Pierre-Daniel Rheault, de Frédéric Weber et de Benoit Groulx à ce sujet convergent dans une large mesure. Ils estiment que l'apport créatif de l'assistant devrait être reconnu sur les plans juridique (droit d'auteur), financier (redevance) et social (information). Voici ce qu'ils proposent, en commençant par M. Rheault :



Pour que le travail d'arrangeur soit reconnu, il faudrait que le nom de l'arrangeur soit sur le *cue sheet* avec celui du compositeur. Exemple : le compositeur donne un montant x à l'arrangeur pour faire la *gig* et ensuite, il lui donne 5 % de la cote sur le droit d'auteur. Il va falloir que les gens commencent à s'ouvrir à ça. Les arrangeurs devraient négocier avant de signer, avant de commencer le travail. Il y a un travail d'éducation populaire à faire ici. Malheureusement, il y a un petit peu de malhonnêteté intellectuelle là-dedans de la part du compositeur.

M. Weber estime aussi que le compositeur devrait céder une partie du droit d'auteur à l'assistant proportionnellement à l'apport de celui-ci :

Les orchestrateurs devraient se réunir, former une association s'il le faut ou demander une accréditation auprès d'un organisme et faire des démarches pour demander qu'éventuellement ils soient reconnus et puissent négocier avec le compositeur. Ce serait une négociation de gré à gré entre le compositeur qui engage et l'orchestrateur ou l'arrangeur. C'est une évaluation de cas par cas. Parce que tu as des projets où l'orchestrateur a travaillé juste pour faire des suggestions et a apporté 1 % ou 2 % à ce que la personne a fait. Tu ne le sais jamais à l'avance. L'association pourrait suggérer qu'éventuellement le compositeur accepte, de gré à gré, de partager son droit d'auteur mais encore une fois ça va dépendre de l'apport de chacun.

Le compositeur on le sait c'est quoi son apport, il compose. Mais à partir du moment où l'orchestrateur compose sur une *job* du compositeur et qu'il fait 50 % de la composition, là, il est plus qu'orchestrateur, il devient co-compositeur et c'est là le problème du travail fantôme. Il faut d'abord que le compositeur commence par reconnaître que l'orchestrateur a fait 50 % du travail. Un code de déontologie devrait être instauré.

Benoît Groulx va dans le même sens et propose que les assistants récupèrent une partie du droit d'auteur, non pas en fonction du travail accompli au cas par cas, mais d'office, selon un pourcentage fixe.

La reconnaissance, il faut qu'elle soit légale (au niveau du droit d'auteur), c'est-à-dire monétaire. Je vais essayer maintenant d'exiger que quand j'arrange une pièce originale, j'aie du droit d'auteur. C'est au compositeur d'accepter de m'accorder des droits d'auteur, c'est à lui de me donner une partie de ce que lui va recevoir. C'est ça qui est très difficile. Ce que je pense que ça vaut c'est un 15 % du 50 % musique. Ce qui est très peu. On parle de 8 %. Donc, sur un

disque qui vend 200 000 copies, l'arrangeur va recevoir 1 600 \$. C'est très peu, mais c'est symbolique : il y a tellement peu d'argent à faire pour le droit d'auteur dans la musique de film ! C'est plutôt une marque de respect.

Pour que les solutions proposées se concrétisent, il faut que les orchestrateurs et les arrangeurs fassent en sorte que les choses changent. Il leur reviendrait de veiller à ce que la situation soit corrigée en prenant des mesures collectivement et individuellement.

Il ressort toutefois des entrevues que nombre d'intervenants (arrangeurs ou orchestrateurs qui participent en fait à la composition) craindraient, pour des raisons d'ordre financier ou liées à la personnalité, d'affirmer leur position (individuellement) ou de la faire reconnaître (collectivement). Il faut également mentionner qu'il y aurait certains avantages à travailler dans l'ombre de compositeurs connus. Ainsi, les compositeurs fantômes ont le loisir d'expérimenter un vocabulaire différent lors de chaque nouvelle production, tout en étant rémunéré. Ils peuvent par la suite utiliser les connaissances acquises dans le cadre de leurs propres oeuvres. Ils acquièrent ainsi au fil du temps une compétence dans un domaine où l'apprentissage se fait en grande partie sur le terrain.

En outre, les maîtres rappellent généralement les mêmes assistants d'une production à l'autre et leur assurent donc automatiquement du travail. Les collaborateurs n'ont pas alors à se soucier des rapports avec les différents acteurs de l'industrie ; ils n'ont ni à vendre leurs idées, ni à justifier leurs choix. Ils n'ont pas non plus à endosser les échecs d'une production ou à assumer le blâme d'une trame sonore déficiente.

#### 4. 2. 2 Incidences des facteurs financiers

Les facteurs technologiques ne sont pas les seuls agents à influencer sur la composition de musiques à l'image. En effet, certains facteurs économiques jouent également un rôle déterminant dans la création musicale cinématographique. Sur le plan financier, le budget alloué à la musique d'une production filmique circonscrit inévitablement les possibilités du compositeur. En fait, le facteur financier imposera certaines restrictions quant au temps d'enregistrement et au choix de l'instrumentation et de l'orchestration d'une œuvre. Selon le budget<sup>14</sup> alloué à la trame musicale, le compositeur pourra travailler avec des musiciens ou devra plutôt, dans d'autres cas, se limiter à l'usage de synthétiseurs.

Nous avons abordé cet aspect avec les compositeurs et les producteurs. Tous s'entendent sur l'impact qu'a le budget sur la musique de film. Pour Frédéric Weber, « [...] tout est relié au budget. Il y a des budgets qui nous permettent d'engager des musiciens et d'autres qui nous obligent à travailler avec des outils synthétiques. ». Pierre Even témoigne de cette réalité : « C'est sûr que si tu fais un film à 2,5 millions, tu voudras avoir un orchestre, mais tu ne peux pas te le payer. Le film pourrait en avoir besoin, mais tu ne peux pas te le payer. C'est quand même assez coûteux tout ça. ». Roger Frappier, pour sa part, exige toujours une trame musicale acoustique : « Le synthétiseur pour moi ça va durant la préproduction, lorsque le compositeur fait les maquettes, mais ça ne va pas dans le mix final. Dans le mix final, je veux toujours avoir de vrais instruments. Je tiens à des vrais instruments, surtout des instruments à cordes. » Suite à cette réponse, nous lui avons alors demandé si, dans le cadre de ses productions, il était déjà arrivé à un compositeur de devoir diminuer son effectif ou

---

<sup>14</sup> Le budget affecté à la musique de film inclut le salaire du compositeur et de ses assistants (orchestrateur, arrangeur, copiste), s'il y a lieu, le salaire des instrumentistes établi en fonction de la Guilde des musiciens du Québec, les frais de location du studio d'enregistrement et finalement, le salaire des techniciens en charge de la prise de son et du mixage.

carrément de changer son instrumentation à cause du budget. Il a acquiescé en ajoutant qu'il arrive parfois qu'il n'y ait tout simplement pas assez d'argent ou de temps pour arriver à l'amplitude sonore souhaitée par le compositeur. Son commentaire rejoint donc les avis précédents.

Benoit Groulx affirme également que le budget influe sur la composition : « Pour *Steel Toes* par exemple, j'aurais aimé avoir un orchestre de chambre : seize cordes, deux cors, un basson, une clarinette, une harpe. Mais avec 11 000 \$, je ne pouvais pas prendre plus qu'un quatuor à cordes. Ça a donc directement influencé ma composition. ». Il pousse plus loin la réflexion :

Je suis convaincu que beaucoup de compositeurs qui se font offrir plus de 20 000 \$ choisissent de travailler avec des instrumentistes, mais en bas de ce montant là, ils vont probablement opter pour des synthétiseurs afin de se faire un salaire de 20 000 \$ pour la *gig*. Je suis certain que la technologie a influencé à la baisse les budgets accordés à la musique, dans le sens où certains compositeurs ont dit au réalisateur « Donne-moi juste 30 000 \$ pis je vais tout faire avec mes machines. Tu vas te sauver 20 000 \$ ». Les budgets sont donc tombés.

L'usage d'instruments synthétiques contribue à diminuer les budgets alloués aux musiques de film. Ainsi, pour décrocher le contrat de travail, le compositeur qui désire travailler avec des instrumentistes doit désormais proposer une tarification plus basse que celui qui manipule les synthétiseurs, comme l'a expliqué M. Groulx ci-dessus. Il a d'ailleurs dû faire face lui-même à cette réalité lorsqu'il a voulu obtenir le contrat de travail pour le long métrage *Steel Toes*. Les producteurs du film lui avaient demandé de composer pour un cachet exagérément bas, le menaçant d'engager un autre compositeur qui était prêt à livrer une trame synthétique pour le même prix. Voici son témoignage :

Avec *Steel Toes*, les producteurs voulaient avoir quarante minutes de musique avec un budget de 11 000 \$, ce qui est aberrant pour un film de 1,3 million.

Normalement, le budget de la musique aurait dû être de beaucoup supérieur. Il aurait dû se situer entre 40 000 \$ et 60 000\$. Quand les producteurs m'ont approché, je leur ai dit qu'avec 11 000 \$ je pouvais difficilement me payer des musiciens et que je ne pouvais surtout pas composer quarante minutes de musique. À ce moment-là, ils m'ont proposé de faire ça avec des synthétiseurs. En plus, il y avait quelqu'un d'autre qui avait *pitché* pour le film et était prêt à le faire avec des synthétiseurs pour ce prix-là. Finalement, j'ai accepté de le faire avec des instrumentistes (une chance que le coréalisateur voulait vraiment avoir des instrumentistes) et j'ai réussi à négocier vingt-deux minutes de musique seulement. Finalement, j'ai fait 500 \$ avec le film. Le budget est passé dans le quintette à cordes, la clarinette, le piano, l'ingénieur et le studio.

La rareté des offres de travail au Québec et l'inexpérience de certains nuisent au budget alloué à la trame musicale. En effet, « [...] nos jeunes compositeurs sont prêts à payer de leur poche pour décrocher un premier contrat. Les novices travaillent pour des cachets très, très inférieurs à ce qu'on pourrait encourager. » (2008 : 8) C'est ce qu'on peut lire dans l'article « Contrepoint » paru dans *Spotting Notes*. Benoit Groulx a confirmé cette tendance en nous expliquant la situation à laquelle il était confronté au moment de l'entrevue :

En ce moment, je travaille pour la réalisatrice Vanya Rose. Lorsqu'elle a consulté mon site Internet, elle ne s'imaginait pas qu'elle pouvait m'engager parce qu'elle pensait que je chargeais super cher en ayant travaillé entre autres avec Hans Zimmer. Elle s'est dit : « Je ne pourrai jamais me payer un gars comme ça ». Mais il y a la réalité américaine et il y a le Québec. Malheureusement, je ne suis pas tellement reconnu comme compositeur au Québec et je n'ai pas le choix de travailler avec très peu de budget pour me faire connaître. Et donc, j'accepte ces conditions-là. C'est sûr que quand j'aurai un CV d'une dizaine de courts métrages et un autre long métrage éventuellement, je ne pourrai plus travailler pour rien. Et la seule raison pour laquelle je peux travailler pour rien (la réalisatrice ne paie que les musiciens), c'est que je fais de l'orchestration pour Nick Glenny Smith à côté et ça me permet de vivre. Mais sans ça, je ne pourrais pas. Il faut que je gagne ma vie. En ce moment, c'est donc l'orchestration et l'arrangement qui me permettent de travailler sur des films qui n'ont pas de budget. Sans ça, je ne pourrais pas.

Cette réalité est commune à bon nombre de compositeurs. Malheureusement, ce genre de pratiques nuit au marché.

Il est difficile pour un compositeur de musiques à l'image de gagner sa vie au Québec. L'offre est plus élevée que la demande, dans le sens où il y a beaucoup plus de compositeurs que de projets sur lesquels travailler. Pierre Even nous disait lors de son entrevue qu'il recevait fréquemment des démos de musique : « J'en [des démos] reçois quatre ou cinq par année, ce qui est beaucoup quand tu dis que personne d'autre ne nous envoie rien. Je n'ai pas de monteur ou de d.o.p.<sup>15</sup> qui m'appellent pour me dire « As-tu vu mon travail ? ». Mais les compositeurs nous soumettent régulièrement leurs démos. ».

Le salaire du compositeur n'est souvent pas très élevé. Bon nombre de compositeurs doivent combiner deux types d'activités pour réussir à gagner leur vie. Comme Benoit Groulx, Frédéric Weber a dû travailler comme orchestrateur-arrangeur pour le compte de compositeurs reconnus pendant huit ans avant de pouvoir vivre de son art et être totalement indépendant financièrement.

La question des cachets est un sujet délicat, tel que mentionné ci-dessus. Penchons-nous ici sur les propos tenus dans l'article « Contrepoint » paru dans *Spotting Notes* :

La question de savoir combien demander pour un travail est centrale pour tout le monde. Les producteurs cherchent uniquement à économiser. Ils ont découvert que les budgets pour la musique originale sont plus flexibles que, mettons, ceux pour les traiteurs. Le problème, c'est que les compositeurs ne défendent pas leurs cachets avec suffisamment de vigueur et d'efficacité. Ils ont peur que d'autres « bons compositeurs d'expérience » acceptent des contrats à meilleur marché qu'eux. (2008 : 8)

---

<sup>15</sup> Abréviation pour désigner le directeur de la photographie (*director of photography*).

Pierre Even nous parle de la situation, de son point de vue :

Ce que je vois en musique, c'est que le compositeur qui n'a pas fait beaucoup de films, tu le paies trois *piasses* et quart. Je pense qu'il y a beaucoup de compositeurs qui veulent faire des films et qui travaillent pour pas cher. Ce que je vois et ce que j'entends, c'est qu'il y a des gens qui sont prêts à faire de la musique de film pour 10 000 \$. De l'autre côté, si tu veux avoir Michel Cusson, ça va te coûter 150 000 \$. Probablement que ça prend des [Michel] Cusson, des [Pierre] DesRochers, des [François] Dompierre pour revaloriser la profession de compositeur.

Michel Cusson, quant à lui, exprime son mécontentement par rapport au maigre cachet généré par le droit d'auteur afférent à la musique au cinéma :

Au Québec, tu fais de la musique de film, il y a zéro droit d'auteur. Il y en a un petit peu sur la télévision, mais c'est tout. La perception des droits d'auteur sur un film canadien en Amérique, c'est zéro. *Un Homme et son péché*, ça a dû me donner 200 \$ dans les cinémas. Ils préfèrent donner l'argent en subventions. Évidemment, s'ils montaient les tarifs d'exécution publique dans les cinémas, tout l'argent s'en irait à l'étranger.

M. Cusson soulève un point intéressant en ce qui a trait aux subventions de l'État pour le développement et la promotion des longs métrages notamment. N'oublions pas que le film est avant tout considéré comme une entreprise commerciale qui doit remporter un certain succès au *box office* pour permettre la récupération des fonds investis dans la production et l'obtention éventuelle de subventions publiques et privées dans le cadre d'une prochaine réalisation. Ces pressions financières peuvent avoir un effet sur l'embauche des compositeurs ; le choix des producteurs risque d'être assujéti à des considérations « mercantiles ».

D'ailleurs, nous assistons actuellement au Québec au développement d'un *star system* au niveau des compositeurs de musique pour le cinéma. La popularité d'un compositeur vaut parfois davantage que son talent. Le compositeur « vedette » est susceptible de soulever un certain intérêt pour le film. « C'est sûr que si tu vas

chercher des artistes de premier plan, ça peut aider. Ça devient un outil de promotion pour le film », nous a confié Pierre Even.

François Girard admet lui aussi que la réputation d'un compositeur peut influencer son embauche :

La réputation joue pour moi, comme ça joue pour tout le monde. Pour les acteurs par exemple, la chose la plus importante c'est d'avoir l'acteur juste pour le rôle, mais il y a toujours une pression pour qu'on ait des noms. Plus le budget est élevé, plus la pression est forte pour avoir des noms qui vont attirer le public. C'est un savant dosage qu'il faut faire. Pour *Le Violon rouge* et *Soie*, il fallait des noms. Et au niveau de la musique, ça peut faire une différence. [Ryuichi] Sakamoto, ça fait une différence. Sakamoto au Japon, c'est un demi-dieu.

Ce phénomène de popularité pénalise bien sûr les compositeurs moins réputés. Les chefs de file de l'industrie cinématographique ont bien sûr tendance à vouloir s'assurer du succès d'un film en faisant appel aux services de compositeurs d'expérience renommés. Il faut dire que les nouvelles politiques des organismes gouvernementaux comme la SODEC et Téléfilm Canada favorisent ce type de comportements. Darren Fung, compositeur et administrateur à la Guilde des compositeurs canadiens de musique de film, nous dresse un portrait de la situation dans l'article « Consolider l'industrie cinématographique canadienne » paru dans *Spotting Notes* :

Suite à ses consultations de l'année dernière avec les industries des marchés francophones et anglophones, Téléfilm a largement modifié sa stratégie, souvent pour mieux venir en aide aux initiatives en fonction de l'enveloppe de rendement des sociétés productrices, c'est-à-dire le succès de leurs productions précédentes au guichet. Mais tout le monde n'est pas en faveur des primes à la performance. Au Québec, 43 réalisateurs de films ont signé une lettre ouverte adressée à l'ancienne ministre du Patrimoine canadien Bev Oda qui a été publiée dans *La Presse*. Notamment cosignée par Robert Lepage et Léa Pool, cette lettre dénonce le système de Téléfilm, les signataires se plaignant que tout cet argent profite à trop peu de gens.



Le principal argument contre l'enveloppe de rendement est qu'elle [...] mène à l'homogénéisation de l'industrie. (2008 : 1 et 6)

Les organismes gouvernementaux financent donc un moins grand nombre de productions et ce mouvement entraîne inévitablement certaines conséquences comme le fait remarquer Frédéric Weber :

Un autre des problèmes qu'on a au Québec, c'est qu'il n'y a pas de place pour de nouveaux compositeurs avec le changement de philosophie des gouvernements (SODEC et Téléfilm) qui ont misé sur moins de productions mais avec de plus gros budgets, des valeurs sûres. Des valeurs sûres, ça veut dire quoi ? Qu'on engage toujours les noms dont on est sûr qu'ils vont attirer du monde au *box office*. Mais, c'est de la foutaise parce que finalement, ils se privent d'une relève, d'une création qui est très bonne. Finalement, tout finit par toujours sonner la même chose parce que ce sont les mêmes gens.

L'idée d'une standardisation sur le plan créatif revient tant dans les propos de Darren Fung que dans ceux de Frédéric Weber. Nous avons voulu vérifier l'existence de ce phénomène en questionnant les producteurs sur la manière dont ils procèdent pour retenir les services d'un compositeur. Nous leur avons demandé s'ils faisaient appel à un *music supervisor*<sup>16</sup> ou à un éditeur pour les aiguiller lorsque vient le temps de choisir un compositeur pour une production cinématographique. Leur réponse a été négative. Ils ont dit faire le plus souvent appel à des musiciens ayant déjà composé une ou plusieurs trames musicales pour le cinéma. Voici précisément ce qu'a répondu Roger Frappier :

Vous savez, les réalisateurs arrivent déjà avec des compositeurs avec lesquels ils aiment travailler. Mais, des fois, ça se discute aussi parce qu'on ne pense pas que ce soit la bonne personne pour le film qu'on a devant nous, ou qu'on trouve que la personne n'a pas assez d'expérience. Parce que, souvent, le réalisateur peut arriver en nous disant : « Je veux faire la musique avec Un tel. Écoute ça, c'est

---

<sup>16</sup> Le *music supervisor* aide à jumeler des compositeurs avec des réalisateurs.

bon, c'est effrayant ». Et là, moi je vais dire « mais quelles musiques de film il a fait ? ». Le réalisateur répond « Il n'en a pas fait, mais il est capable ». Parce que, quand les réalisateurs arrivent sur leur premier long métrage, ils ont évidemment eu de l'aide en faisant leurs courts métrages et ils se sentent redevables vis-à-vis des gens avec lesquels ils ont travaillé et ils veulent les aider lors de leur premier long métrage ; c'est pas toujours une bonne décision. Moi, j'essaie qu'à chaque position ce soit la meilleure personne pour le film autant au niveau du montage, de la composition de la musique, que des acteurs, que du d.o.p. Il faut arriver à choisir, pour le film qu'on fait, les meilleurs éléments et à ce niveau-là, le choix de celui qui va faire la musique est toujours un moment très important.

Quelle chance ont alors les compositeurs qui débudent si leur travail en court métrage leur permet difficilement de faire le passage vers le long métrage ? Comment peut-on découvrir de nouveaux talents si le choix des chefs de file de l'industrie cinématographique se limite aux compositeurs ayant déjà fait des longs métrages ?

Les propos de Pierre Even vont dans le même sens. Bien qu'a priori il n'ait pas de réticence à travailler avec un compositeur n'ayant pas d'expérience spécifique en musique de film, il demeure qu'il a plutôt tendance à recruter des compositeurs en écoutant les trames musicales de diverses productions cinématographiques. Voici ce qu'il a répondu lorsque nous lui avons demandé s'il faisait appel à un *music supervisor* ou à un éditeur dans sa recherche d'un compositeur :

Non, on [le réalisateur et lui-même] ne fait pas ça. On se dit plutôt « Écoute *La Grande séduction*. J'ai beaucoup aimé l'atmosphère musicale. Qui a composé ça ? » Et on va regarder qui a fait la musique de ce film-là. On écoute différents films et on se dit « c'est cette atmosphère-là que je veux » ou on choisit en fonction du milieu culturel québécois qu'on connaît bien.

Le risque avec ce genre de pratique, comme le mentionnaient précédemment Darren Fung et Frédéric Weber, c'est de retrouver le même compositeur ou, pire encore, la même chanson dans plusieurs productions différentes, à intervalles très rapprochés. C'est le cas notamment de l'auteur-compositeur-interprète Patrick Watson. Sa chanson *Drifters* tirée de l'album *Close to Paradise* fait partie de la trame

musicale du film *Borderline* (2008) de Lyne Charlebois. Le chanteur a composé la trame musicale originale du court métrage *Neuf* (2007) de Martin Talbot et créé également quelques pièces originales pour une série de capsules documentaires intitulées *Made in MTL* (2005), diffusées notamment sur les ondes de TV5, CTV et CBC. Précisons enfin que sa chanson *The Great Escape* a été entendue dans la série télévisée américaine *Grey's Anatomy* (2007), dans le documentaire *Le Dernier continent* (2007) de Jean Lemire et dans le film *Maman est chez le coiffeur* (2008) de Léa Pool (interprétée par Élie Dupuis, dans le dernier cas).

Signalons aussi au passage la popularité grandissante des trames sonores filmiques composées par des artistes de la chanson. Outre Patrick Watson, mentionnons notamment les noms de Daniel Bélanger, de Jorane et de Catherine Major. Ces artistes ont respectivement remporté le prix Jutra pour la musique des films *L'Audition* (2006), *Un dimanche à Kigali* (2007) et *Le Ring* (2008). Quand on sait que l'ensemble des professionnels de l'industrie, peu importe l'association dont ils font partie (UDA - Union des artistes, APFTQ – Association des producteurs de films et de télévision du Québec), ont la possibilité de voter dans toutes les catégories afin d'élire les gagnants des Jutra, on peut mieux juger de la valeur liée à la célébrité. Les producteurs et les réalisateurs sont évidemment conscients de l'impact commercial de l'embauche d'un musicien en vogue, soit pour la composition complète de la trame sonore d'un film, soit simplement pour la création ou l'interprétation d'une chanson thème pour le générique de fin. La musique devient ainsi un outil de promotion du film. À titre d'exemple, Pierre Even nous a dit qu'il semblerait que la chanson *Le Ciel est à moi* composée par Stéphane Venne et interprétée par Marie-Élaine Thibert dans le générique de fin du film *Le Papillon bleu* (2003) aurait eu une influence sur la carrière du film. « Alliance<sup>17</sup> était très contente

---

<sup>17</sup> Alliance Films est le plus important distributeur indépendant de films au pays.

que Cité-Amérique<sup>18</sup> fasse ça. D'après eux, ça les a aidés à vendre le film. ». Il y aurait donc un objectif de rentabilité derrière cette pratique. Pierre Even nous le confirme, bien qu'il émette certaines réserves par rapport au mandat premier de la musique qui est celui de servir le film :

À chaque film maintenant, on se demande si on veut une chanson d'un artiste connu à la fin. Ça fait désormais partie du paysage. Mais pour moi, c'est l'atmosphère du film qui doit primer. Honnêtement, si tu as Jorane ou Daniel Bélanger, ça ne change rien. À moins d'avoir deux ou trois chansons qui peuvent devenir des *hits*. La musique doit en premier lieu servir le film plutôt que d'aider à le mousser. C'est évident que des fois, ça peut s'y prêter. Pour le film de Sébastien Rose<sup>19</sup>, on ne sait toujours pas qui fera la musique, mais on a une idée de qui on veut pour la *toune* de la fin. Dans ce cas, on s'est entendu tout de suite et on s'est dit « ce serait l'un que tel artiste nous fasse une chanson ».

Dans le cas de *Nitro*, le générique de fin devait initialement se dérouler sur une chanson du groupe montréalais *Simple Plan*. Malheureusement, ça n'a pas fonctionné parce que le groupe n'avait pas de nouvelle chanson disponible. C'est plutôt le groupe québécois *The Dizzy Racers* qui a composé et interprété la chanson-titre du film. Ce fut un bon coup sur le plan de la commercialisation puisque *The Dizzy Racers* s'est produit sur scène quelques semaines avant la première de *Nitro*, lors de la cérémonie d'ouverture du Grand Prix du Canada en juin 2007, ce qui a contribué à publiciser la sortie du film en salle, comme l'explique Alain DesRochers : « Le groupe a joué au Grand Prix, donc on a beaucoup parlé de mon film au Grand Prix. Une *toune* populaire pour le générique de fin, c'est souvent une recette gagnante. C'est purement promotionnel. Ça fait parler. »

Cette pratique marchande contrarie certains compositeurs. En effet, les producteurs et les réalisateurs commandent souvent une chanson thème à un artiste connu pour le générique de fin. La pièce commandée n'a généralement rien à voir

<sup>18</sup> Cité-Amérique est l'une des principales maisons de production au Canada.

<sup>19</sup> Pierre Even fait ici référence au film *Le Banquet* qui prendra l'affiche en 2008.

avec les thèmes exploités dans le film et exclut complètement la participation du compositeur de la trame musicale du film. De telles décisions sont souvent étroitement liées aux aspects économique et commercial d'une production cinématographique. Il faut dire que le succès commercial des films au Québec (et au Canada) est récompensé financièrement et peut permettre à certains films de voir le jour. C'est le cas de *Le Banquet* de Sébastien Rose. En effet, M. Even a reçu 1,4 million \$ en subvention de la SODEC pour le film, alors que Téléfilm Canada n'a pas retenu le projet. Par ailleurs, grâce à ses récents succès, Pierre Even a reçu une enveloppe à la performance du gouvernement fédéral et il a réinvesti la somme touchée, soit environ deux millions de dollars, dans *Le Banquet*. Le film a donc finalement pu être tourné.

À l'objectif strictement artistique s'ajoute donc celui très important de la génération d'un profit. Les compositions musicales pour grand écran subissent ainsi le poids de facteurs financiers qui les conditionnent. La recherche du profit est alors susceptible d'orienter et de limiter la liberté des créateurs.

#### **4. 2. 3 Incidences des facteurs sociaux**

Comme nous l'avons expliqué un peu plus haut, les chefs de file de l'industrie cinématographique cherchent à assurer le succès d'une trame musicale, notamment en faisant appel à des « compositeurs vedettes », selon le principe du *star system*. Ils peuvent également vouloir profiter de l'engouement populaire pour un style. La trame musicale doit alors coller au goût du jour, se rapprocher de ce qui a déjà fonctionné et répondre à la demande du public pour un style en vogue.

Les créations musicales pour le cinéma souffrent donc parfois de l'emprise des dictats des réalisateurs et des producteurs en ce sens, comme en témoigne Benoit Groulx :

Il arrive que le réalisateur pousse la création de la musique du film vers quelque chose « à la mode ». Après le succès des *Triplettes de Belleville*, on demandait aux compositeurs : « Peux-tu faire ça à la Triplette ? Aller dans ce sens là ? ». Le producteur a toujours l'idée de renflouer les coffres, de faire des sous. La musique devient donc quelque chose de monnayable.

Un lien se crée alors entre les musiques offertes au public et l'habitude que celui-ci développe. Les auditeurs se font proposer un style musical qui, lorsqu'il est adopté, crée un engouement populaire. Les décideurs de l'industrie cinématographique tentent donc de profiter de la vague en exploitant à outrance une musique à la mode. Cette pratique mercantile impose un certain style et met souvent en péril non seulement la liberté-même des compositeurs, mais aussi la contribution originale et avant-gardiste des musiciens contemporains. « Quand tu fais un film et qu'on te dit qu'il faut que ça sonne comme un film de Walt Disney, déjà là tu as une contrainte. », explique Frédéric Weber. Les compositeurs sont ainsi parfois forcés de reproduire ou d'imiter ce qui a déjà été entendu, ce qu'un autre compositeur a déjà créé.

Un tel phénomène d'imitation risque également de se produire en raison de l'usage du *temp track*. Comme il a été mentionné dans le chapitre « Problématique et cadre théorique » (p. 10), la musique qui est temporairement associée aux images lors du montage du film influence grandement la vision du réalisateur, étant donné que le cerveau humain s'habitue très rapidement à associer une trame musicale à des images. Daniel Levitin, auteur de *This is your brain on music*, qui traite du rapport entre le cerveau et la musique et plus particulièrement de la mémoire et de la

perception des sons, explique scientifiquement dans son ouvrage, les raisons de l'étroite association qui existe chez l'humain entre la musique et les événements :

« Memories are encoded in groups of neurons that, when set to proper values and configured in a particular way, will cause a memory to be retrieved and replayed in the theater of ours minds. [...] A song playing comprises a very specific and vivid set of memory cues. Because the multiple-trace memory models assume that context is encoded along with memory traces, the music that you have listened to at various times in your life is cross-coded with the events of those times. That is, the music is linked to events of the time, and those events are linked to the music. » (2006 : 161-162)

Nous pouvons donc transposer ce phénomène à la musique de film et comprendre le lien qui se crée automatiquement entre la musique et l'image, d'où les difficultés liées à l'utilisation du *temp track*. Alain DesRochers, qui a l'habitude de travailler avec des trames musicales temporaires, explique le phénomène :

Quand tu travailles trois mois sur un montage avec le *temp track* et que le compositeur arrive avec la trame originale, c'est tout le temps décevant. Quand ça fait trois mois que t'entends la musique de John Williams et que FM [FM LeSieur] arrive avec ses *tracks* synthétiques de violon (parce qu'il n'a pas encore enregistré les « vrais » violons en studio), tu t'ennuies de ta mère en maudit. C'est pour ça que j'aimerais, un jour, travailler sans *temp track*.

Cette pratique est effectivement très handicapante pour le compositeur, comme le fait remarquer Frédéric Weber :

Le *temp track* t'influence, te donne une couleur, te dit « On cherche ça dans ce style là. » Une autre contrainte. Tu peux essayer de t'en éloigner, mais dès que tu t'en éloignes un peu trop, à moins que tu trouves quelque chose qui tout d'un coup les [réalisateurs et producteurs] allume, ça ne passe pas. Le *temp track* vient donc limiter la création. C'est très difficile de se détacher d'un *temp track*. Très souvent, ce que les réalisateurs ne comprennent pas, c'est qu'ils utilisent des *temp track* de films américains avec des budgets de 200 000 \$. Ça sonne comme ça n'a pas de bon sens et eux t'arrivent avec un budget de 60 000 \$ et te disent « On voudrait que ça sonne comme ça ». C'est problématique.

Lorsqu'il est confronté au *temp track*, le compositeur se sent menacé et brimé dans sa liberté créatrice. Ses compétences de spécialiste de la musique pour l'image ne sont pas mises à profit. On lui impose une vision, un style auquel il doit se conformer.

Les références musicales sur lesquelles s'appuie le réalisateur pour communiquer sa conception de la trame musicale au compositeur sont, dans certains cas, très précises et étouffent parfois l'élan créateur du compositeur. Benoit Groulx nous a confié certaines de ses appréhensions lorsque vient le temps de travailler sur un nouveau projet de film :

Quand je rencontre un réalisateur, je pars tout le temps avec le questionnement suivant : « Est-ce que je vais avoir de l'espace ? Est-ce qu'il va me laisser de la liberté ? Est-ce qu'il va me faire confiance ? ». Je pense que c'est un réflexe de compositeur parce que la composition, c'est de la créativité et que la créativité implique la liberté. [...] Il y a quelque chose que j'espère être capable de garder : l'idée qu'avant d'être un compositeur de musique de film, je suis un compositeur tout court. Et, ce n'est pas parce que tu fais de la musique de film que tu dois ne plus composer c'est-à-dire que tu doives te limiter à copier le *temp track* presque à la note et faire un pastiche.

Pour sa part, Pierre-Daniel Rheault juge très sévèrement les pratiques ayant cours quant à l'utilisation de thèmes préexistants et de trames musicales temporaires. Il considère que le phénomène découle de l'ignorance de certains réalisateurs et de leur incapacité à exprimer ce qu'ils désirent (un type d'orchestration, un sentiment particulier, une dynamique précise) :

Il y a un manque de culture au Québec. Les réalisateurs commandent trop souvent des compositions sur des thèmes préexistants. On se retrouve avec des pastiches de thèmes connus, souvent les mêmes. On est finalement sorti de *Riders of the Lost Arc*. Qu'ils nous crisse patience avec ça ! Les réalisateurs nous l'ont commandé pendant vingt ans. Et ça, c'est uniquement dû à l'absence totale de culture musicale et de culture générale des réalisateurs. Vision bornée de la



culture. Les compositeurs se butent donc à des gens qui n'écoulent pas, premièrement. Ensuite, il y a plusieurs réalisateurs qui ont peu de talent pour définir leurs besoins en musique. Ils travaillent donc avec des *tracks* temporaires et règle générale, c'est ce qu'ils utilisent en final.

Heureusement, certains chefs de file de l'industrie cinématographique sont sensibles au danger que représente le *temp track*. Roger Frappier en fait partie. Il nous a d'ailleurs très bien décrit les difficultés auxquelles doit faire face le compositeur lorsqu'il aborde son travail à la dernière phase de la postproduction d'un film :

Ce qui est très difficile pour les compositeurs de musique, c'est que lorsqu'ils arrivent après le montage, c'est épouvantable. Parce que le monteur a monté le film en puisant dans la discothèque de la musique du monde. Il va aller chercher autant Mozart, qu'une chanson western, que de la musique qu'il va avoir recopiée de 15 autres films. Alors, on monte le film et c'est à la perfection et là, tout d'un coup, le musicien rentre et on lui dit : « Tu nous fais la même chose différemment, mais il faut que ça sonne pareil ». C'est une commande impossible et ça arrive souvent.

Il poursuit en exposant sa manière d'éviter les ennuis en raison de l'emploi de la trame musicale temporaire :

J'ai tendance à forcer le choix du compositeur de musique dès la préproduction afin que le compositeur ait le temps de travailler sur des thèmes qu'on approuve, qu'on écoute, qu'on trouve beaux ou pas beaux, mais des thèmes avec lesquels on peut travailler en période de tournage et sur lesquels le monteur peut commencer à monter le film. Ce qui fait en sorte que le film a véritablement la couleur musicale du compositeur qui va en faire une musique.

François Girard fait partie également du lot de chefs de files de l'industrie cinématographique conscients des inconvénients que peut entraîner l'usage de la trame musicale temporaire : « Il y a un truc qui est très pernicieux dans la fabrication d'un film ; c'est qu'en général le *scoring* se fait à la toute dernière étape, à la toute fin du processus. ». François Girard choisit donc lui aussi d'introduire le compositeur très tôt dans son processus de création. La musique originale l'inspire donc au

moment de l'élaboration du scénario et même lors du tournage. Évidemment, elle teinte également le montage. Voici dans le détail comment M. Girard a procédé pour ses derniers films :

Dans *Violon Rouge*, les thèmes de John [Corigliano] ont été écrits alors que j'étais en train d'écrire le scénario. Il y avait une espèce de parallèle entre l'un et l'autre. Et même ce que John écrivait pour le petit Kaspar Weiss définissait le personnage. La musique a influencé le scénario et le scénario a influencé la musique. Il y a eu toutes sortes d'ajustements qui se sont faits qui normalement n'arrivent pas parce normalement, le musicien intervient non seulement une fois que le scénario est terminé, mais lorsque le tournage et le montage sont terminés. Dans le cas de *Soie*, j'ai cherché à transporter ça et ce que j'ai proposé à Ryuichi [Sakamoto] c'était de composer le plus possible à l'avance. Alors ce qui s'est passé, c'est que pendant que j'étais en tournage, Ryuichi a fait une série d'improvisations. J'avais un peu plus qu'une heure. J'ai reçu sur le plateau (il a enregistré ça à New York et il m'a envoyé ça en Italie) une heure de piano solo composé assez librement à partir du scénario, à partir de sa vision des personnages. Cette musique-là, je l'ai jouée sur le plateau ; les acteurs l'ont entendue, l'équipe l'a entendue et quand je suis arrivé en montage, il y avait déjà une expérience de cette musique-là qui m'avait nourrie. Il y a des thèmes auxquels je me suis attaché et qui sont devenus le *love theme* ou le thème du voyage. Éventuellement, on les a grandis en orchestration. Donc, tous les montages de *Soie* étaient 100 % Sakamoto. J'ai emprunté des passages d'orchestre à d'autres bandes sonores qu'il a faites, mais on n'entendait que Sakamoto. Tous les réalisateurs et surtout, les compositeurs vont comprendre ce problème-là. La musique temporaire dans un film, il n'y a rien de plus pernicieux que ça. Quand on associe émotivement une image à une musique, de les divorcer après c'est terrible. De devoir remarier, c'est un processus très pénible. Le *temp track*, c'est le pire des pièges, c'est le plus insidieux. Et pourtant c'est la pratique commune.

Malgré le tort que peut causer le *temp track* et les nombreux arguments soulevés en défaveur de son utilisation, tant de la part des compositeurs que de certains producteurs et réalisateurs, il demeure que cette pratique a encore actuellement court au Québec. L'autorité du réalisateur sur la globalité de l'œuvre cinématographique, dont fait partie la musique, est difficilement discutable, comme le fait remarquer Frédéric Weber :

Il y a des réalisateurs avec qui on peut parler et dire « regarde, tu mets cette musique-là, mais j'ai autre chose à te suggérer », parce qu'il y en a qui sont complètement dans le champ. Il faut alors utiliser toute ta diplomatie pour les amener à essayer de voir autre chose. Des fois, ça fonctionne et d'autres fois, ça ne fonctionne pas. À ce moment-là, ou tu acceptes de travailler avec ces contraintes-là ou tu arrêtes là.

Alain DesRochers reconnaît l'ascendance que possède le réalisateur sur la production cinématographique d'ensemble et, en ce qui nous intéresse particulièrement, sur le travail du compositeur : « On s'obstine des fois, FM [FM LeSieur] et moi, mais j'ai tout le temps le dernier mot. Donc, s'il n'a pas écouté ce que je disais, je baisse le pot, pis on n'entend plus la musique. Ça finit là. » Le compositeur doit donc souvent se plier aux choix musicaux du réalisateur même s'il aurait conçu la trame musicale différemment. Il en résulte des contraintes qui pèsent lourd sur l'originalité de l'œuvre.

Dans le présent chapitre, nous avons présenté les données récoltées à l'occasion de l'observation et des entrevues. Malgré certaines nuances ou divergences d'opinions, nous constatons que, de manière générale, les avis sur les différents sujets abordés sont sensiblement les mêmes, pour les divers groupes d'individus en cause (compositeurs, producteurs et réalisateurs). Les informations recueillies ont ainsi été analysées et interprétées au regard de l'hypothèse de travail, qui posait l'idée que les compositions musicales pour grand écran au Québec subissent le poids de divers facteurs les conditionnant. Le dernier chapitre nous permettra de revenir sur les différents aspects de la recherche et de conclure.

## CONCLUSION

Le but de la présente recherche était de décrire la situation actuelle de la composition de musique de film dans les longs métrages au Québec. Les démarches initiales suggéraient que des facteurs orientaient la création musicale et jouaient un rôle déterminant dans la composition d'œuvres pour le cinéma. Nous avons donc voulu approfondir la question.

Pour ce faire, nous avons notamment observé le travail de compositeurs, en avons interviewé un certain nombre, en plus de recueillir les propos de quelques chefs de file de l'industrie cinématographique québécoise. Les informations recueillies nous ont permis d'identifier les facteurs qui conditionnent la composition musicale pour grand écran, puis d'exposer, la manière dont ils agissent sur le travail du compositeur. Voici donc les constatations que nous avons dégagées quant à l'influence de facteurs technologiques, financiers et sociaux sur la composition de musique de film au Québec.

Sur le front technologique, les informations obtenues auprès de notre échantillon révèlent que les outils technologiques de composition ont notamment pour effet de « populariser » la fonction de compositeur pour grand écran. Comme nous l'avons mentionné dans notre développement, les outils de composition et d'enregistrement sont maintenant à la portée de tous, ce qui fait qu'à peu près n'importe qui peut, de nos jours, s'improviser compositeur. D'ailleurs, le compositeur qui ne possède pas l'équipement technique nécessaire pour produire une trame musicale entièrement synthétique se trouve souvent défavorisé quand vient le temps

de soumissionner pour un contrat de travail. En effet, les compositeurs doivent maintenant être en mesure de présenter des maquettes synthétiques peaufinées et des trames sonores synthétiques fidèles aux instruments acoustiques (dans la mesure du possible) pour avoir le plus de chances possibles d'obtenir des contrats. Le compositeur qui n'est pas équipé adéquatement est souvent pénalisé et risque de ne pas voir ses projets considérés à leur juste valeur par les chefs de file de l'industrie cinématographique. La possession d'outils technologiques devient donc de plus en plus nécessaire. Par ailleurs, il ressort qu'une mauvaise utilisation des outils de composition et d'enregistrement technologiques conduit à une dépréciation de la qualité des œuvres musicales pour le cinéma. Comme il a été dit dans le développement, le « créateur » qui ne possède pas la formation de base requise pour la composition ne pourra pas produire, sans aide, des œuvres de qualité du seul fait de l'utilisation d'outils technologiques. Il fera donc alors appel à des collaborateurs anonymes pour pallier ses faiblesses. Cette pratique est d'ailleurs en partie à l'origine du phénomène de la composition fantôme. Comme il a été mentionné dans le dernier chapitre, le compositeur « officiel » a parfois recours à un sous-traitant « fantôme », notamment pour compenser les limites des instruments synthétiques et des logiciels.

Il va sans dire que tous les compositeurs ne se livrent pas à de telles pratiques. En fait, la plupart sont très compétents et rigoureux. Certains assument même l'ensemble du long processus de composition et de création thématique et transitionnelle, depuis l'arrangement et l'orchestration des mélodies, en passant par le tirage des partitions jusqu'à l'enregistrement en studio avec les musiciens-interprètes.

Par ailleurs relativement aux fantômes, il est nécessaire de nuancer les arguments avancés à la défense de leur cause. Il ressort de notre recherche que si la situation de ces assistants est quelque peu précaire, c'est à eux qu'il revient tout de même en bonne partie de rehausser leur position. C'est en refusant d'accepter des

conditions inéquitables que les sous-traitants pourront faire évoluer personnellement leur situation.

Sur le plan collectif, nous croyons que les assistants (orchestrateurs et arrangeurs) devraient se regrouper et se constituer en association pour revendiquer des droits. Ils pourraient alors faire accréditer leurs droits auprès d'un organisme comme la Guilde des musiciens du Québec, par exemple. En s'associant, les assistants auraient un plus grand poids pour négocier de justes conditions de rémunération auprès des compositeurs. L'association au sein de laquelle ils seraient regroupés pourrait alors prendre les mesures nécessaires pour que les compositeurs acceptent de partager leurs droits d'auteur en fonction de l'apport de chacune des parties. Le pourcentage des redevances accordées à l'assistant serait alors évalué cas par cas. Nous sommes d'avis, sur le plan éthique, qu'il est équitable de rémunérer les assistants pour leur juste part.

En résumé, il ressort des divers éléments traités dans le cadre de la présente recherche que si les avancées technologiques dans le domaine musical engendrent d'une part un certain laxisme, elles contribuent d'autre part sans contredit à une évolution d'ensemble. Les constatations exposées ci-dessus ne visent nullement à remettre en question la pertinence de l'usage des outils technologiques dans la composition de musique de film, mais plutôt à mettre en lumière certains excès possibles. Les outils technologiques ne sont pas dommageables en soi ; il suffit de s'en servir au mieux.

Sur le plan financier, les résultats de notre recherche montrent que des facteurs tels que le budget de composition et le souci de rentabilité influent sur la facture de la trame musicale. Comme il a été mentionné dans le corps du texte, le budget alloué par le producteur au compositeur impose à celui-ci des contraintes au

niveau du temps d'enregistrement disponible et du choix de l'instrumentation et de l'orchestration d'une œuvre. Ces dictats financiers amènent donc parfois le compositeur à recourir à l'utilisation de synthétiseurs pour l'enregistrement de la trame musicale plutôt qu'à l'embauche de musiciens. Des critères d'ordre financier pourront également avoir un poids sur les critères d'embauche du compositeur. Ainsi, la popularité d'un compositeur vaudra parfois davantage que son talent. À l'objectif strictement artistique vient s'ajouter celui très important de la génération de profit.

Pour empêcher que la qualité des œuvres musicales ne soit défavorablement affectée par des facteurs de type financier, nous croyons que tous les intervenants (compositeurs, orchestrateurs, arrangeurs), à quelque niveau que ce soit, devraient profiter de toutes les occasions qui se présentent à eux pour promouvoir l'importance du rôle et de la qualité des œuvres musicales pour le cinéma. C'est en sensibilisant et en conscientisant les producteurs et les réalisateurs au rôle de premier plan que joue la musique dans le cadre des productions cinématographiques que les pratiques actuelles seront amenées à changer. Il est indéniable que la qualité de la trame musicale confère une grande valeur au film et à sa promotion. La musique appuie non seulement la trame narrative, mais elle la porte également bien au-delà des images et des dialogues. Une trame sonore originale et riche créée au Québec pourra également rivaliser de plain-pied avec celle d'une production étrangère, permettant ainsi au film de devenir un produit plus facilement exportable.

Cela dit, il serait tout à fait irréaliste de penser pouvoir éliminer toute pression financière et visée de profit du paysage cinématographique actuel. Il s'agit d'éléments qui jouent un rôle clé dans tout échange économique.

Cependant, à la lumière des constatations dégagées dans le cadre de la présente recherche, il appert qu'il faut mettre l'accent sur l'importance d'accorder

aux compositeurs et à leur équipe les moyens nécessaires pour créer dans des conditions optimales. Toute l'industrie cinématographique québécoise en tirerait alors profit.

Finalement, sur le plan des facteurs sociaux, notre investigation nous a permis de constater que les chefs de file de l'industrie cinématographique orientent, dans une large mesure, pour des raisons socio-commerciales, la production de la trame musicale. Le tandem producteur-réalisateur impose le plus souvent donc ses choix musicaux au compositeur pour ce type de raisons et de ce fait, limite l'espace créatif de celui-ci. Aux objectifs de rentabilité s'ajoutent donc des impératifs de commercialisation puisque de nos jours l'incidence d'une œuvre se mesure à l'aune de son succès public. La sanction populaire devient ainsi l'ultime but à atteindre, au détriment bien souvent de la qualité intrinsèque de l'œuvre.

S'il s'avère essentiel de prendre en compte l'aspect socio-commercial des musiques de film, il va sans dire qu'il ne faut pas privilégier pour autant cet aspect au détriment de la création. Chacun de ces éléments doit avoir son créneau propre et recevoir l'importance qui lui revient. C'est donc dire que le souci d'une commercialisation et diffusion larges de l'œuvre ne doit pas empiéter sur la qualité de celle-ci.

En somme, il faut composer avec l'évolution technologique et les impératifs d'ordre financier et social sans négliger toutefois la qualité des prestations musicales. Il s'agit-là d'un juste équilibre à atteindre.



ANNEXE A :

QUESTIONNAIRES SOUMIS AUX TROIS GROUPES DE RÉPONDANTS  
(COMPOSITEURS, PRODUCTEURS ET RÉALISATEURS)

## **Plan d'entretien semi-directif : compositeurs**

### Trajectoire personnelle

- Quelle est votre formation?
- En quoi consiste votre parcours professionnel?

### Méthode de travail

- Quels sont vos outils de composition et d'enregistrement de musique de film?
- Travaillez-vous seul ou avec des assistants?

### Relation entre les acteurs de la production cinématographique

- Quelles sont vos relations avec le(s) producteur(s)?
- Quelles sont vos relations avec le réalisateur?

### Création musicale

- Quels facteurs technologiques, financiers et sociaux influencent la création musicale au cinéma?
- De quelle manière ces facteurs agissent-ils sur le processus créatif?

### Strates de la composition

- Quel(s) rôle(s) assumez-vous généralement en ce qui concerne la trame musicale des divers films auxquels vous collaborez? (compositeur, orchestrateur, arrangeur, directeur d'orchestre)
- Considérez-vous que les divers intervenants obtiennent une juste reconnaissance pour leur participation? (sur les plans juridique, financier et social).
- Sinon, comment corriger la situation?

**Plan d'entretien semi-directif : producteurs**

## Trajectoire personnelle

- Quelle est votre formation?
- En quoi consiste votre parcours professionnel?

## Méthode de travail

- Sur quels critères vous appuyez-vous pour retenir les services d'un compositeur de musique de film?

## Relation entre les acteurs de la production cinématographique

- Quelles sont vos relations avec le compositeur?
- Quelles sont vos relations avec le réalisateur?

## Création musicale

- Que représente pour vous la musique de film?
- Comment croyez-vous que le budget alloué à la trame musicale d'un film influe sur le travail du compositeur?

## Strates de la composition

- Êtes-vous informé du malaise qui existerait chez certains arrangeurs et orchestrateurs dont l'apport ne serait pas minimalement ou pleinement reconnu?
- Que pensez-vous de cette situation? Ne trouvez-vous pas que la contribution de ces intervenants est suffisamment importante pour qu'ils aient droit à une reconnaissance?
- Comment, à votre avis, corriger la situation?

### Plan d'entretien semi-directif : réalisateurs

#### Trajectoire personnelle

- Quelle est votre formation?
- En quoi consiste votre parcours professionnel?

#### Méthode de travail

- Sur quels critères vous appuyez-vous pour choisir un compositeur de musique de film?
- Comment travaillez-vous avec le compositeur?

#### Relation entre les acteurs de la production cinématographique

- Quelles sont vos relations avec le compositeur?
- Quelles sont vos relations avec le(s) producteur(s)?

#### Création musicale

- Que représente pour vous la musique de film?  
Comment selon vous la trame sonore temporaire (*temp track*) utilisée lors du montage influe-t-elle sur votre conception de la musique du film?

#### Strates de la composition

- Êtes-vous informé du malaise qui existerait chez certains arrangeurs et orchestrateurs dont l'apport ne serait pas minimalement ou pleinement reconnu?
- Que pensez-vous de cette situation? Ne trouvez-vous pas que la contribution de ces intervenants est suffisamment importante pour qu'ils aient droit à une reconnaissance?
- Comment, à votre avis, corriger la situation?

ANNEXE B :

REVENUS DE LA SOCAN EN 2006  
(EXTRAIT DU RAPPORT FINANCIER 2006 DE LA SOCAN)

# Rapport financier 2006 de la SOCAN

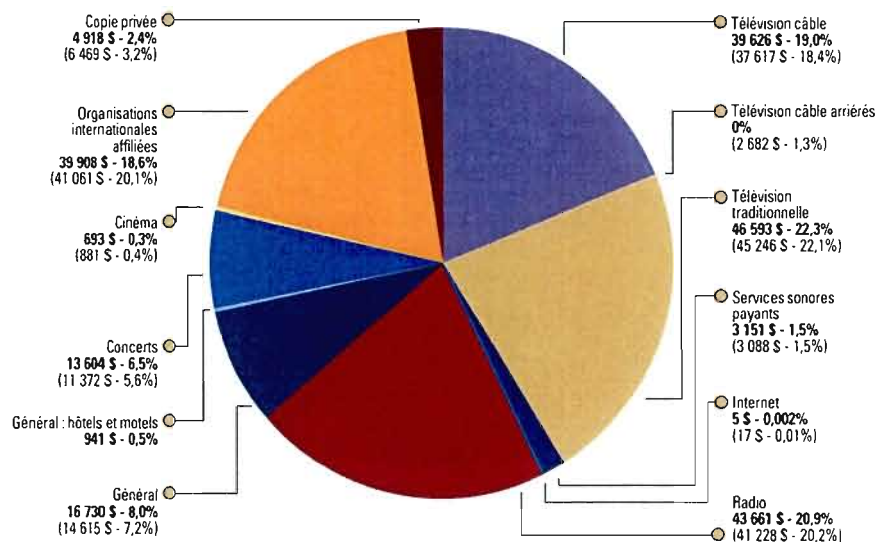
La SOCAN a connu une année excellente en 2006, répartissant un montant de 160,0 millions \$ entre ses membres et ses organisations internationales affiliées. Voici quelques faits marquants de l'année :

- L'approbation, par la Commission du droit d'auteur du Canada, du nouveau Tarif 24 de la SOCAN, qui couvre la communication au public, par des moyens de télécommunication, de sonneries téléphoniques (les revenus différés d'un montant de 3,5 millions \$ reçu jusqu'à maintenant ne figurent pas dans l'état des revenus 2006 de la SOCAN, puisque la décision est actuellement en cours de réexamen à la demande de plusieurs parties);
- L'approbation, par la Commission du droit d'auteur du Canada, d'un tarif intérimaire pour les radios commerciales (Tarif 1A). La SOCAN attend une décision pour savoir si cette question sera finalisée au niveau approuvé par la Commission en 2005;
- L'approbation, par la Commission du droit d'auteur du Canada, du nouveau Tarif 23 de la SOCAN (services offerts dans les chambres d'hôtel et de motel). La SOCAN a perçu des arriérés d'un montant de 941 000 \$ correspondant à la période 2001-2005. Ces redevances ont été réparties le 15 mai 2007 ;
- L'achèvement de la restructuration interne du service des Licences de la SOCAN. Cette refonte entraînera un accroissement des revenus des tarifs généraux et permettra à ce service d'affronter les nouveaux défis que soulève la musique numérique pour les licences ;
- La conduite du sondage annuel auprès des membres de la SOCAN, par téléphone et par Internet, avec des résultats systématiquement positifs.
- La répartition de 4,3 millions de redevances de copie privée.

TABLEAU 1  
REVENUS DE LA SOCAN EN 2006

TOTAL = 208 830 \$ (204 276 \$)

en milliers de dollars



NOTE: Les chiffres entre parenthèses sont ceux de 2005

## REVENUS GÉNÉRAUX

Tel que l'indique le **tableau 1**, les revenus de la SOCAN ont atteint 208,8 millions \$ en 2006 (2005 : 204,3 millions \$), une augmentation de 2,2 pour cent ou 4,5 millions \$. Cette hausse est attribuable à la force des revenus nationaux et à la perception d'arriérés sur plusieurs tarifs, ce qui représente au total une progression de 7,4 millions \$ par rapport à 2005.

Il y a eu de plus la réception de 0,9 million \$ d'arriérés sur les services offerts aux chambres d'hôtel et de motel (Tarif 23) et l'absence d'un remboursement de 2,6 millions \$ à un client de la télévision, qui avait eu lieu en 2005, et qui ne s'est pas reproduit en 2006. Cette dépense avait été compensée en 2005 par la réception unique d'arriérés du câble de 2,7 millions, mais une diminution des redevances de copie privée de la Société canadi-

enne de perception de la copie privée (SCPCP) de 1,6 million et une baisse des redevances internationales de 2,1 millions ont amputé les recettes. En excluant les redevances de copie privée, les arriérés non récurrents sur le câble et sur les services offerts aux chambres d'hôtel et de motel, le taux de croissance annuel de la SOCAN a été de 4,0 pour cent.

La SOCAN continue de posséder trois sources de revenus : les exécutions nationales (radio, télévision, câble, services sonores payants, concerts, films et autres tarifs généraux), internationales (en provenance d'organisations internationales affiliées pour les exécutions des œuvres de nos membres dans le monde) et les redevances de copie privée.

ANNEXE C :

SOMMAIRE DES TARIFS DE LA SOCAN (MARS 2008)\*

Pour les données sur la musique de film, voir le point 6 (*cinema pool*) sous l'intitulé *Tarif Number*.

### SUMMARY OF SOCAN TARIFFS AS OF MARCH 2008

TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
1A (Radio and General Pool)	Commercial Radio	2008	Low-use Station: 1.5% of advertising revenues Other Stations: 3.2% of advertising revenues on first \$1.25 million, 4.4% on the rest  Approved Feb 22/08 for 2003-07	Low-use Station: 2.6% of advertising revenues Other Stations: 6% of advertising revenues With some wording changes to deal with "production revenue" issue  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	June 2007
1B (Radio and General Pool)	Non-Commercial Radio	2005-08	1.9% of gross operating costs  Approved March 20/04 for 2000-04	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
1C (Radio and General Pool)	CBC Radio	2002-08	\$1,486,836 for 2006 and 2007 per interim agreement btw the parties not yet approved by Board	\$2,750,000  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last proposed	
2A (Television Pool)	Commercial Television Stations	2005-08	Standard Blanket Licence: 1.9% of gross income per month  Approved Mar 20/04 for 1998-2004	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
2B (Television Pool)	OECA	2005-08	\$300,080  Approved Mar 20/04 for 2000-04	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
2C (Television Pool)	SRTQ (Télé Québec)	2008	\$180,000 for 2003-07  Approved Mar 20/04 for 1998-2007	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	



TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
2D (Television Pool)	CBC – TV	2002-08	\$6,922,586 for 2007 per agreement btw the parties not yet approved by the Board	\$6,922,586 Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	\$6,922,586 as last agreed	
3A (Radio and General Pool)	Live Entertainment	2005-08	3% of compensation for entertainment, Min \$83.65 Approved Mar 20/04 for 1999–2004	Same as last approved and for three years, 2008-10 Proposed June 23, 2007 for 2008-10	No Approval	Already proposed	
3B (Radio and General Pool)	Live Entertainment to Recorded Music	2005-08	2% of compensation for entertainment, Minimum \$62.74 Approved Mar 20/04 for 1999-2004	Same as last approved and for three years, 2008-10 Proposed June 23, 2007 for 2008-10	No Approval	Already proposed	
3C (Radio and General Pool)	Adult Entertainment Clubs	2005-08	4.4¢ per day x capacity Approved Mar 20/04 for years 2000-04	Same as last approved and for three years, 2008-10 Proposed June 23, 2007 for 2008-10	No Approval	Already proposed	
4A (Concert Pool)	Pop Concerts	2003-08	3% of gross receipts or 3% of fees paid to artists Minimum \$20.00 Approved Jun 16/01 for 1998–2002	3% of gross receipts or 3% of fees paid to artists Minimum \$25 (2006), \$30 (2007), \$35 (2008) Proposed May 14/05 for 2006-08	No Approval	Same as last proposed No retroactivity on minimum	
4B1 (Concert Pool)	Classical Music Concerts	2003-08	1.56% of gross receipts or 1.56% of fees paid to artists Minimum \$20.00 Approved Jun 16/01 for 1998–2002	1.56% of gross receipts or 1.56% of fees paid to artists, Minimum \$25 (2006), \$30 (2007), \$35 (2008) Proposed May 14/05 for 2006-08	No Approval	Same as last proposed No retroactivity on minimum	

TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
4B2 (Concert Pool)	Classical Music - Orchestras	2008	\$60 - \$399 per concert based on budget  Approved Mar 20/04 for 2003-07	\$62 - \$462 per concert based on budget, 2008-12  Proposed June 23, 2007 for 2008-12	No Approval	Already proposed	
4B3 (Concert Pool)	Classical Music - Presenting Organizations	2003-08	0.96% gross receipts or 0.96% of fees paid to artists  Approved Jun 16/01 for 1998-2002	0.96% of gross receipts or 0.96% of fees paid to artists, minimum of \$25 (2006), \$30 (2007), \$35 (2008)  Proposed May 14/05 for 2006-08	No Approval	Same as last proposed	
5A (Radio and General Pool)	Exhibitions & Fairs	2005-08	From \$12.81 per day & up based on attendance  Approved Mar 20/04 for 1999-2004	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
5B (Concert Pool)	Concerts at Fairs, etc.	2003-08	3% of gross receipts from ticket sales of concerts  Approved Jun 16/01 for 1998-2002	Same as last approved  Proposed May 14/05 for 2006-08	No Approval	Same as last approved	
6 (Cinema Pool)	Motion Pictures	2005-08	\$1.11 per seat - Min. \$111 per year  Approved Mar 20/04 for the year 2004	\$1.20 per seat - min \$120 per year for 2007 \$1.23 per seat - min \$123 per year for 2008 as per agreement with MPTAC  Proposed May 1/04 for 2005-08	No Approval	Currently in negotiations with MPTAC	
7 (Radio and General Pool)	Skating Rinks	2005-08	1.2% of gross receipts from admission Minimum \$104.31  Approved Mar 20/04 for 1999-2004	Same as last approved and for three years, 2008-10  Proposed June 23, 2007 for 2008-10	No Approval	Already proposed	

TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
8 (Radio and General Pool)	Receptions, Conventions, etc.	2005-08	<p>Without Dancing      With Dancing</p> <p>1-100      \$20.56      \$41.13</p> <p>101-300      \$29.56      \$59.17</p> <p>301-500      \$61.69      \$123.38</p> <p>Over 500      \$87.40      \$174.79</p> <p>Approved Mar 20/04 for 1999 – 2004</p>	<p>Same rates as last approved and for three years, 2008-10, and with wording change from "operator of premises shall file..." to "licensee shall file..." (based on Copyright Board direction)</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008-10</p>	No Approval	Already proposed	
9 (Radio and General Pool)	Athletic Events	2002-08	<p>0.05% of gross receipts or double year 2000 fees, \$5 for free events</p> <p>Approved Sept 16/00 for 1998-2001</p>	<p>Per event rate 0.085% of gross receipts, no minimum fee</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008</p>	No Approval	Per event rate 0.09% of gross receipts, no min fee	
10A (Radio and General Pool)	Public Parks, Buskers, etc.	2005-08	<p>\$32.55 per day – maximum \$222.93 per 3 month period</p> <p>Approved Mar 20/04 for 1999-2004</p>	<p>Same as last approved and for three years, 2008-10</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008-10</p>	No Approval	Already proposed	
10B (Radio and General Pool)	Marching Bands	2005-08	<p>\$8.78 per band - minimum \$32.55 per day</p> <p>Approved Mar 20/04 for 1999-2004</p>	<p>Same as last approved and for three years, 2008-10</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008-10</p>	No Approval	Already proposed	
11A (Radio and General Pool)	Circuses / Ice Shows	2005-08	<p>1.6% of gross receipts from ticket sales - minimum \$61.85</p> <p>Approved Mar 20/04 for 2000-04</p>	<p>Same as last approved and for three years, 2008-10</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008-10</p>	No Approval	Already proposed	
11B (Radio and General Pool)	Comedy & Magic Shows	2005-08	<p>\$36.60 per event</p> <p>Approved Mar 20/04 for 2000-04</p>	<p>Same as last approved and for three years, 2008-10</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008-10</p>	No Approval	Already proposed	

TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
12A (Radio and General Pool)	Theme Parks, Ontario Place	2005-08	\$2.41 per 1000 attendance, plus 1.5% of live entertainment costs  Approved Mar 20/04 for 2000-04	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
12B (Radio and General Pool)	Theme Parks, Canada's Wonderland	2004-08	\$5.09 per 1000 attendance plus 1.5% of live entertainment costs  Approved Mar 20/04 for 1998-2003	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
13A (Radio and General Pool)	Aircraft	2005-08	Fee per quarter, based on seating capacity: a) Music while on ground - ranging from \$40.50 to \$82.50 per aircraft b) In-flight music - ranging from \$162.00 to \$330.00 per aircraft  Approved Mar 20/04 for 1999-2004	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
13B (Radio and General Pool)	Passenger Ships	2005-08	\$1.05 per person \$62.74 minimum  Approved Mar 20/04 for 2000-04	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
13C (Radio and General Pool)	Trains & Buses	2005-08	\$1.05 per person \$62.74 minimum  Approved Mar 20/04 for 2000-04	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
14 (Radio and General Pool)	Individual Work	2005-08	\$2.72 to \$133.25, based on audience size and whether single instrument or group, up to 500% increase based on duration  Approved Mar 20/04 for 2000-04	Same as last approved and for three years, 2008-10  Proposed June 23, 2007 for 2008-10	No Approval	Already proposed	

SUMMARY OF SOCAN TARIFFS AS OF MARCH 2008

TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
15A (Radio and General Pool)	Background Music	2006-08	11.46¢/sq. ft. or \$1.23/ sq. metre minimum \$94.51  Approved June 3/06 for 2005	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
15B (Radio and General Pool)	Music On Hold	2005-08	\$94.51 for one trunk line plus \$2.09 for each additional line  Approved Mar 20/04 for 2000-04	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	
16A (Radio and General Pool)	Background Music	1998-2008	4.75% - 7.5% of amount paid by subscriber, minimum \$48 per tenancy/premise per year  Approved May 24/97 for 1997	15% of supplier's gross revenue, minimum annual fee of \$500 per supplier. Tariff Title changed to "Music Services for Background Use".  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval  Jan 2008 hearing – Decision pending	Same as last proposed	January 22, 2008
17 (Cable Pool)	Transmission of Pay, Specialty & other by Distribution Undertakings	2005-08	Small Cable Transmission Systems and Unscrambled LPTS: \$10 per year Standard Blanket License: Monthly fee: 1.9% of affiliation payments to Canadian pay and Non-Canadian specialty services, plus the gross income of the programming undertaking multiplied by the number of premises or TVROs (Television Receive Only Earth Station) multiplied by 1.9% divided by the total number of premises or TVROs receiving the signal on the last day of the month. Low Music Usage (<20% of air time): same calculation as SBL, with 0.8% royalty rate  Approved Mar 20/04 for 2001-04	Same as last approved  Proposed June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved	

TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
22A (Internet)	Online Music Services	2007-08	<p><b>Permanent Downloads:</b> 3.4%(3.1%)* of the amount paid by the consumer, min. fee of 1.7¢(1.5¢)* per file in a bundle, 2.3¢ (2.1¢)* per file in all other cases;</p> <p><b>Limited Downloads:</b> 6.3%(5.7%)* of the amount paid by subscribers, min. fee of 60.9¢(54.8¢)* per month per subscriber if portable limited downloads are allowed, 39.9¢(35.9¢)* if not;</p> <p><b>On-Demand Streams:</b> 7.6 % (6.8%)* of the amounts paid by subscribers, min. fee of 48.1¢ (43.3¢)* per month, per subscriber.</p> <p>*10% discount applicable for years 1996-2006 only.</p> <p>Approved Nov 24, 2007 for 1996-2006</p>	<p>1. Music Sites: 25% of the greater of gross revenues or operating expenses, Min. \$200/month.</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008</p>	No Approval	As last approved With no 10% discount	Tariff 22A Judicial review pending

TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
18 (Radio and General Pool)	Recorded Music For Dancing	2005-08	\$267.33 - \$1,069.32 for capacity of 100 or less + 10% for each additional 20 person capacity  Approved Mar 20/04 for 1998-2004	Same as last approved and for three years, 2008-10  Proposed June 23, 2007 for 2008-10	No Approval	Already proposed	
19 (Radio and General Pool)	Fitness Activities / Dance Instruction	2007-08	\$2.14 per average number of persons per week per room; minimum \$64.00  Approved Apr 22/06 for 1996-2006	\$2.42 per avg. number of persons per week per room, minimum \$72.56 per room, 2008-10  Proposed June 23, 2007 for 2008-10	No Approval	Already proposed	
20 (Radio and General Pool)	Karaoke	2005-08	Annual fee: \$191.24 for 1-3 days/week, \$275.56 for 3-7 days/week  Approved Mar 20/04 for 1998-2004	Same as last approved and for three years, 2008-10  Proposed June 23, 2007 for 2008-10	No Approval	Already proposed	
21 (Radio and General Pool)	Recreational Facilities	2005-08	\$185.07 per facility  Approved Mar 20/04 for 2000-04	Same as last approved and for three years, 2008-10  Proposed June 23, 2007 for 2008-10	No Approval	Already proposed	

TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
22B (Internet)	Other uses excluding T22A - Online Music Services	1996-2008	Never Approved	<p>2. Audio Webcasts similar to Pay audio, radio station, CBC radio or non-commercial radio between 7.5%-20% of the greater of gross revenues or operating expenses, Min. \$200/month.</p> <p>3. Webcasts of Radio Station Signals: between 7.5%-15% of the greater of gross revenues or operating expenses, Min. \$200/month.</p> <p>4. Audiovisual webcasts similar to tv station: 15% of the greater of gross revenues or operating expenses, Min. \$200/month.</p> <p>5. Webcasts of TV Signal: 15% of the greater of gross revenues or operating expenses, Min. \$200/month.</p> <p>6. Game Site: 10% of the greater of gross revenues or operating expenses, Min. \$200/month.</p> <p>7. Other Sites: 10% of the greater of gross revenues or operating expenses, Min. \$200/month.</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008</p>	No Approval	As last proposed	April 2007 – decision pending



TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
23	Hotel and Motel In-Room Services	2007-08	<p>Audiovisual services:</p> <p>a) non-mature audience films: 1.05% (2001), 1.1% (2002), 1.15% (2003), 1.2% (2004), 1.25% (2005-06) of fees paid by guests to view films, plus</p> <p>b) mature-audience films: 0.2625% (2001), 0.275% (2002), 0.2875% (2003), 0.3% (2004), 0.3125% (2005-06) of fees paid by guests to view films, plus</p> <p>Audio Services: 5% (2001-02), 5.5% (2003-06) of provider's revenue</p> <p>Approved Jul 1/06 for 2001-06</p>	<p>Same as last approved</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008</p>	No Approval	Same as last approved	
24	Ringtones	2006-08	<p>2003: 6% of retail price maximum fee of \$7500 per quarter per licensee.</p> <p>2004-05: 6% of retail price minimum fee of 6¢ per ringtone</p> <p>Approved Aug 19/06 for 2003-05</p>	<p>10% of retail price – minimum fee of 10¢ per ringtone.</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008</p>	No Approval	Same as last approved	May be appealed to Supreme Court
24.2	Ringbacks	2006-08	Never Approved	<p>15% of retail price – minimum of 15¢ per ringback</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008</p>	No Approval	Same as last proposed	Non-scheduled
25	Direct Multi-Channel Subscription Audio (Satellite Radio)	2005-08	Never Approved	<p>25% of gross income</p> <p>Proposed June 23, 2007 for 2008</p>	No Approval	Same as last proposed	Nov. 2007 hearing – decision pending

TARIFF NUMBER	DESCRIPTION	OUTSTANDING YEARS	LAST APPROVED RATE	RATE SOCAN PROPOSED FOR 2008 AND PUBLISHED IN CANADA GAZETTE	RATE APPROVED BY THE COPYRIGHT BOARD FOR 2008	RATE SOCAN PROPOSING FOR 2009 TO BE FILED BY MARCH 31, 2008	COPYRIGHT BOARD HEARINGS
PAY AUDIO (Pay Audio Pool)	Pay Audio	2007-08	12.35% of affiliation payments during a month, 6.175% of affiliation payments during a year for small cable transmission system  Approved Feb 26/05 for 2003-06	Same as last approved  June 23, 2007 for 2008	No Approval	Same as last approved - an agreement at last approved rate has been reached for 2007-08	Not required
Retransmission of Distant Radio Signals	Retransmission of Distant Radio Signals	None	SOCAN's share is 50% of the following: 1. Small systems, unscrambled LPTV and MDS: \$12.50 per year 2. Other systems: 12¢ per premises, subject to discounts  Approved by agreement for 2004-08	Not Required	Approval Pending	Under consideration with other collectives	Not required
Retransmission of Distant Television Signals	Retransmission of Distant Television Signals	None	SOCAN's Share is 3.1% of the following: 1. Small systems, unscrambled LPTV and MDS: \$100 per year  2. Other systems: Graduated fees, maximum of: 73¢ per premises (2004), 76¢ per premises (2005), 79¢ per premises (2006), 82¢ per premises (2007), 85¢ per premises (2008), all subject to discounts.  Approved by agreement for 2004-08	Not Required	Approval Pending	Under consideration with other collectives	

## RÉFÉRENCES

Adorno, Theodor W. 2001. *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*. Paris : Allia, 84 p.

Adorno, Theodor W. 1979. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard, 222 p.

Attallah, Paul. 1991. *Théories de la communication. Sens, sujets, savoirs*. Sainte-Foy (Qué.) : Télé-université, 326 p.

Auteur anonyme. 2008. « Contrepoint. L'industrie canadienne du film et des médias devrait-elle adopter des tarifs minimums ? ». *Spotting Notes*, vol. 10, no 1 (hiver), p. 8.

Benjamin, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, [En ligne], Année inconnue.  
[<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html>]  
(Consulté le 14 février 2007).

Bonneville, Luc, Sylvie Grosjean et Martine Lagacé. 2006. *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal : Gaëtan Morin, 238 p.

Brenner, Michael, Jennifer Brown et David Canter. 1985. *The Research interview. Uses and approaches*. Londres et Montréal : Academic Press, 276 p.

Callon, Michel. 1988. « Introduction ». Chap. in *La science et ses réseaux. Genèse et circulation des faits scientifiques*, p. 7-33. Paris : La Découverte.

- Chion, Michel. 2005. *L'Audio-vision*. Paris : Armand Colin, 186 p.
- De Ketele, Jean-Marie, et Xavier Roegiers. 1996. *Méthodologie du recueil d'informations. Fondements des méthodes d'observations, de questionnaires, d'interviews et d'études de documents*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 226 p.
- Feenberg, Andrew. 2004. *(Re) penser la technique : vers une technologie démocratique*, Paris : La Découverte/M.A.U.S.S., 230 p.
- Fung, Darren. 2008. « Consolider l'industrie cinématographique canadienne ». *Spotting Notes*, vol. 10, no 1 (hiver), p. 1 et 6.
- Greenberg, Clement. 1988. *Art et culture : essais critiques*. Trad. De l'anglais par Ann Hindry. Paris : Macula, 301 p.
- Jensen, Klaus Bruhn. 2002. *A handbook of media and communication research. Qualitative and quantitative methodologies*. Londres et New York : Routledge, 332 p.
- Latour, Bruno. *Comment finir une thèse de sociologie. Petit dialogue entre un étudiant et un professeur (quelque peu socratique)*, [En ligne] in *Une théorie sociologique générale est-elle pensable*, La revue du M.A.U.S.S., no 34, Dufoix, S. (eds) p.154-172.  
[<http://www.bruno-latour.fr/articles/article/90-DIALOGUE%20ANT-FR.html>]  
(Consulté le 1 mars 2007)
- Levitin, Daniel. 2006. *This is your brain on music, the science of a human obsession*. New York : Dutton, 314 p.
- Mackenzie, Donald, et Judy Wajcman. 1999. « Introductory essay » in *The Social shaping of technology*, p. 3-27. Milton Keynes : Open university press.

Rheault, Pierre-Daniel. 2001. « La musique de film et de télévision : l'apprentissage ». *Paroles & musique*, vol. 8, no 2 (automne), p. 16-17

Rheault, Pierre-Daniel. 2001. « Compositeurs animés et technologie ». *Paroles & musique*, vol. 8, no 3 (automne), p. 14-15

Stamm, Meiro. 2008. « Parfois, ce sont les petites choses... ». *Spotting Notes*, vol. 10, no 1 (hiver), p. 2 et 7.

Stiegler, Bernard. *Contribution à une théorie de la consommation de masse. Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu*. Le Monde Diplomatique, [En ligne], juin 2004.  
[<http://www.monde-diplomatique.fr/2004/06/STIEGLER/11261>] (Consulté le 1 mars 2007)

Vanoye, Francis, Francis Frey et Anne Goliot-Lété. 2002. *Le cinéma*. Paris : Nathan, 160 p.